cl. Giraudon

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES

Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer

Livre III - Classe de 4ème

La Flûte enchantée - Opéra de Moza
L'oiseleur Papageno (Cliché Fayer-Vienne
(voir illustrations nº 69 et 70).

J. HANSEN
Ancien Directeur de l'École Nationale de Musique
Professeur au Lycée de Reims

A. M. DAUTREMER
Professeur de Propédeutique Musicale
au Lycée Frédéric Chopin à Nancy

M. DAUTREMER
Directeur du Conservatoire
de Musique de Nancy

Cours Complet d'Éducation Musicale et de Chant Choral

A l'usage des Élèves
de l'Enseignement du Second Degré

CULTURE VOCALE ET AUDITIVE - THÉORIE
CHANTS SCOLAIRES - CHŒURS - DICTÉES
HISTOIRE DE LA MUSIQUE

(Ouvrage conforme aux Instructions Ministérielles)

Nouvelle Édition, révisée et complétée
par A.M. et M. DAUTREMER

En quatre Livres abondamment illustrés
et complétés par un volume de Dictées

LIVRE III

Classe de 4e

ALPHONSE LEDUC
175, Rue Saint-Honoré, Paris

Tous droits d'Exécution de Reproduction, de Traduction et d'Adaptation réservés pour tous Pays
Printed in France — Copyright 1954, 1963 and © 1973 by Alphonse Leduc et Cie — Imprimé en France

Programmes Officiels

VOIX

Mêmes exercices qu'en Cinquième.

Ajouter : la gamme montante (1 seul souffle) ; le pentacorde 2 fois ; la gamme mineure descendante.

SOLFÈGE

Solfège à une, deux et trois voix.

Tonalités déjà étudiées. Ajouter : tonalités de la maj., fa♯ min., mi maj., do♯ min., mi♭ maj., do min., la♭ maj., fa min.

Mesures déjà étudiées. Ajouter mesures à 9/8, 12/8, 3/8, 2/2, 3/2, 4/2.

AUDITION

Analyse orale d'accords plaqués au piano.
Dictées orales et écrites d'intonation, de rythme.
Distinction des rythmes de danse.

CHANTS

Chants et chœurs à 2 voix. Canons.
Pièces polyphoniques de la Renaissance.
Chants populaires harmonisés.
Chœurs et chants de Rameau, Gluck, Mozart, Schubert, Schumann.
Chants de la Révolution.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Musique instrumentale classique.

La sonate, la musique de chambre, instruments à l'orchestre classique : Haydn, Mozart, Beethoven.

La symphonie.
Musique dramatique.
L'opéra au XVII^{e} siècle en Italie.
Comédies-ballets : Lulli, Molière.
L'opéra en France : Rameau, Gluck.
Les opéras de Mozart.
Les chants de la Révolution.

AUDITION

Pièces de la Renaissance. Psaumes huguenots. Chansons au Luth.
Pièces pour clavecin, pièces pour orgue.
Sonate, musique de chambre.
Symphonies classiques.

Préface

L'intérêt suscité, dès sa publication, par notre Cours Complet ainsi que son utilisation de plus en plus grande, ont prouvé que l'innovation d'avoir réuni en un Livre unique par année scolaire *tout ce qui est nécessaire à l'éducation musicale répondait exactement aux désirs des professeurs.*

Cependant, le souhait qui nous a été exprimé par de nombreux maîtres d'avoir à leur disposition des textes solfégiques et des chants nouveaux nous a incités à réaliser cette nouvelle édition dont, ici, nous ne signalerons que les détails principaux.

Tout en conservant la forme condensée qui a fait depuis l'origine le succès considérable de cet ouvrage, nous avons largement développé la Récapitulation des notions apprises dans le Livre précédent. Ces pages, principalement destinées aux élèves qui, pour une cause quelconque, sont en retard, ne sauraient remplacer une année d'études, mais elles permettront à ces élèves, sous les directives du professeur, de rejoindre rapidement le niveau de la classe.

Les chapitres concernant la Théorie ont été sensiblement modifiés, ne contenant que ce que doit savoir l'élève pour progresser aisément dans la lecture musicale. Afin de rendre vivante cette lecture, nous n'avons pas hésité à remplacer la plupart des exercices par des textes folkloriques français et étrangers, avec ou sans paroles, et à citer des thèmes classiques célèbres. A quelques exceptions près, tous ces textes sont en parallélisme étroit avec les notions théoriques qui font l'objet de la leçon. Il en est de même des chants qui, tous, ont été renouvelés.

Les chœurs ont été supprimés depuis que le travail choral se fait indépendamment de la classe et les dictées, au nombre de deux cent cinquante, forment un volume indépendant et au seul usage du maître.

Pour plus de commodité et pour faciliter les recherches, les chapitres d'Histoire, entièrement révisés et complétés, ont été réunis en fin de volume.

L'ordre des notions à acquérir est strictement progressif et a seul servi de cadre à ce Cours. Mais ce cadre n'est nullement rigide et les professeurs pourront adapter notre conception à leurs idées personnelles ou encore aux nécessités de leurs classes ; on trouvera d'ailleurs ci-après quelques suggestions à ce dernier sujet.

Une place particulièrement importante a été réservée à l'iconographie, estimant que l'image, excellent soutien pour la mémoire, aide également à la culture générale. Les légendes peuvent ouvrir la voie aux commentaires des maîtres tout en apportant un complément à l'Histoire. La discographie, succincte, n'est qu'un guide pour l'illustration des chapitres d'Histoire et pour l'initiation auditive.

Nous sommes certains que cette nouvelle édition entièrement refondue en tenant le plus largement compte des nécessités nouvelles et des désirs exprimés, recevra l'approbation unanime des professeurs.

SUGGESTIONS POUR LES MAITRES
LIVRE III

HORAIRE. Pour une heure de cours, nous suggérons l'emploi du temps suivant :

	min.		*min.*
Culture vocale	6	Dictée, orale ou écrite	10
Théorie	10	Histoire ou disques	12
Solfège (lecture, intonation)	12	Chant	10

Total : 60 minutes

On peut ne pas *tout faire* à chaque leçon ; par exemple, supprimer la dictée quand il y a histoire afin de prolonger l'étude du chant.

CULTURE VOCALE. Il y a une série d'exercices pour l'ensemble du Livre. Ne pas renouveler les exercices à chaque leçon. Ne pas craindre de répéter fréquemment les mêmes. Progression lente et pas obligatoirement en rapport avec la théorie.

THÉORIE. On pourra, suivant le niveau de la classe, grouper plusieurs leçons ou revoir plusieurs fois un même sujet.

SOLFÈGE. Concernant les textes à deux voix, les élèves qui auront débuté avec nos deux premiers livres seront déjà initiés à la lecture à plusieurs voix. Dans les classes moins avancées, diviser les élèves en deux groupes, quand il s'agit d'exercices à deux voix et attribuer la partie supérieure au groupe le plus faible. Agir de même pour les quelques exercices à trois voix et pour les canons. Certains textes comportent des paroles originales françaises ou étrangères, ainsi que cela nous a été suggéré par de nombreux maîtres : ces paroles sont *ad libitum*.

DICTÉES. Utiliser les 60 dictées de la 3e série de nos 250 Dictées Musicales Graduées, pages 23 et suivantes.

HISTOIRE. Les professeurs des différentes disciplines d'un même établissement auraient intérêt à s'entretenir régulièrement de leurs programmes respectifs. De ces entretiens, il naîtra une cohésion dont bénéficieront les divers enseignements. L'on pourra commenter les illustrations. La réunion des chapitres d'histoire des trois premiers Livres forme un programme menant des origines à la fin du XVIIIe siècle.

DISQUES. La discographie non limitative figurant à la fin de ce livre permettra d'illustrer musicalement l'Histoire et de familiariser les élèves avec les instruments, l'orchestre, les voix, les formes musicales.

CHANTS. A l'exception de quelques rares chants qui devront être appris par audition, tous les autres peuvent être étudiés par le solfège (lecture des notes). Intentionnellement, nous avons, à la demande de nombreux professeurs, conservé le texte original en langue étrangère. S'ils ne suffisent pas, puiser dans le folklore national et étranger et choisir quelques œuvres classiques qui feront diversion.

ÉCRITURE. Pour perfectionner l'écriture, employer les trois cahiers d'Ecriture Musicale de J. Hansen. La conception de ces cahiers permettra à l'élève d'appliquer et de réviser certaines règles théoriques par l'écriture (A. Leduc, éditeur).

CULTURE VOCALE

pour l'ensemble de ce Livre

L'éducation vocale doit se faire parallèlement à celle de l'oreille puisque savoir identifier les sons et être capable de les reproduire avec la voix sont deux des buts essentiels à atteindre dans toute éducation musicale.

Pour obtenir justesse, clarté et beauté du timbre, netteté de l'articulation, pour améliorer l'étendue et le volume de la voix, il faut faire des exercices au début de chaque leçon.

Les exercices qui suivent devront être répartis par le professeur sur l'ensemble de l'année scolaire. On pourra les varier le plus possible afin d'éviter la lassitude, les modèles suivants n'étant donnés qu'à titre d'exemples.

EXERCICES-TYPES

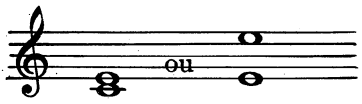
I. Pour le Souffle

a) - Inspiration nasale, puis expiration buccale.

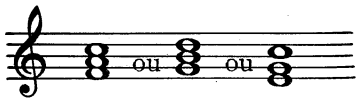
b) - *Sons tenus* (tessiture moyenne : SOL ou LA)

1. bouche fermée
2. sur une syllabe (Non - Man - Mu)

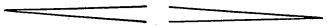
même exercice à 2 voix (classe divisée en 2 groupes)

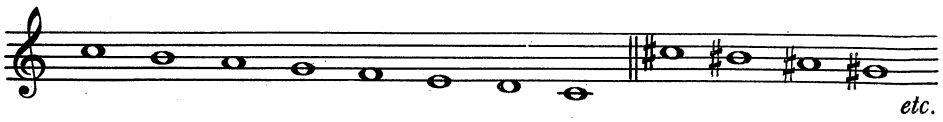
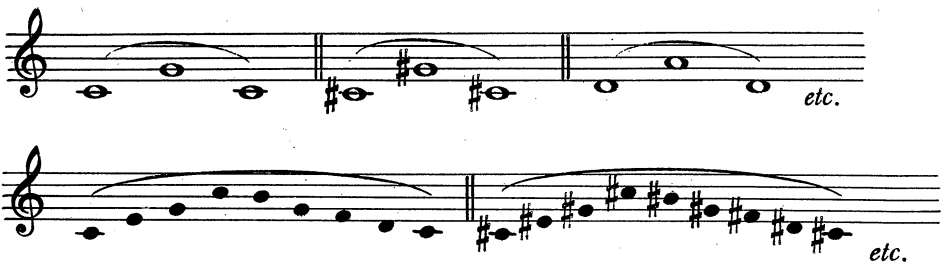


puis sur les trois sons d'un accord parfait

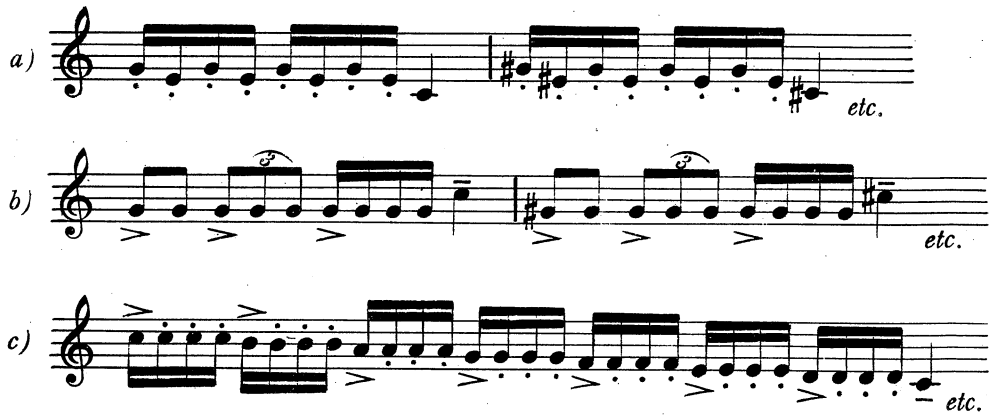


c) - *Sons filés :* tenues de sons ou d'accords en variant l'intensité

p, puis ***mf*** puis ***f***, enfin 

II. Emission et pose de la voix

Monter chromatiquement jusqu'aux notes limites dè la tessiture vocale des élèves, en utilisant différentes syllabes choisies par le professeur.

- D'abord une fois lentement,
- puis, deux fois de suite, un peu plus vite,
- enfin, trois fois de suite, encore plus vite

Cet exercice peut être exécuté en *staccato* (notes piquées) ou en *legato* (notes liées).

III. Articulation

Pour tous ces exercices, veiller à une attaque très nette de la 1ère syllabe. Choisir des syllabes employant, pour obtenir des sonorités différentes, toutes les voyelles, avec des consonnes labiales (m, b, p), dentales (t, d) et nasales (on, an).

1

THÉORIE

RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LE LIVRE II

Le langage musical, comme la grammaire, comporte des règles. Celles-ci régissent l'écriture des nombreux signes conventionnels qui servent à représenter les *sons* et les *rythmes*, ces deux éléments de base de la Musique.

Durée des Sons

Elle est représentée par différentes figures de notes. Ces figures, ou *valeurs* de notes, sont les suivantes :

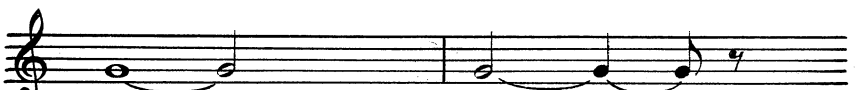
𝅝	Ronde	durée	4	Temps
𝅗𝅥	Blanche	»	2	»
♩	Noire	»	1	»
♪	Croche	»	$\frac{1}{2}$	»
𝅘𝅥𝅯	Double-Croche	»	$\frac{1}{4}$	de Temps
𝅘𝅥𝅰	Triple-Croche	»	$\frac{1}{8}$	» »
𝅘𝅥𝅱	Quadruple-Croche	»	$\frac{1}{16}$	» »

Signes de Prolongation

Toutes ces figures peuvent être *prolongées* soit par un *point* placé à la droite de la note

𝅗𝅥.	Blanche pointée	durée	3	Temps
♩.	Noire »	»	1	Temps $\frac{1}{2}$
♪.	Croche »	»	$\frac{3}{4}$	de Temps

soit par une *liaison*, petite ligne courbe placée entre 2 notes de même nom et placée à la même hauteur



Durée : 4 + 2 = 6 Temps ; 2 + 1 + $\frac{1}{2}$ = 3 Temps $\frac{1}{2}$

Mesures

Ces figures de notes s'inscrivent dans un cadre rigoureux : la *mesure*. On entend par ce terme le découpage de toute pièce musicale en courts fragments comportant un même nombre de *temps* (2, 3 ou 4).

Les mesures se classent en 2 catégories :

Mesures Simples

(à Temps BINAIRES)

chiffrage	unité de Temps	unité de Mesure	se bat à
2/4	♩	𝅗𝅥	2 *temps*
3/4	♩	𝅗𝅥	3 »
4/4	♩	𝅝	4 »

On remarque que la ♩ qui est l'unité de temps est divisible en 2 fractions d'égale durée : ♩ = ♫

d'où le nom de *binaire*.

Mesures Composées

(à Temps TERNAIRES)

chiffrage	unité de Temps	unité de Mesure	se bat à
6/8	♩.	𝅗𝅥.	2 *temps*
9/8	♩.	𝅗𝅥. ♩.	3 »
12/8	♩.	𝅝.	4 »

On remarque que la ♩. qui est l'unité de temps est divisible en 3 fractions d'égale durée : ♩. = ♫

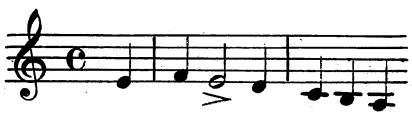
d'où le nom de *ternaire*.

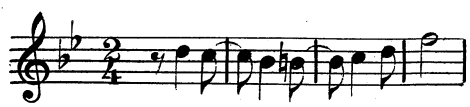
Triolet et Duolet : Il est toutefois possible d'introduire un groupe *ternaire* dans une mesure *simple* (à temps binaire). Cette exception rythmique s'appelle *triolet* et s'indique ainsi : ♫ 3

De même un groupe *binaire* peut prendre place dans une mesure composée (à temps ternaire), on le nomme *duolet* et l'indique ainsi : ♫ 2

Syncope et Contre-temps : Il s'agit de deux formules rythmiques.

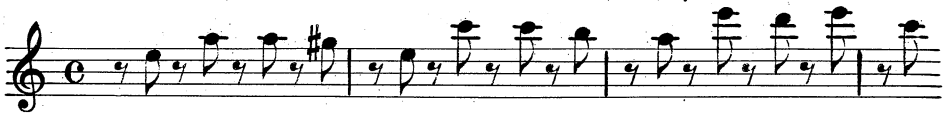
On appelle *syncope* un son attaqué sur un temps *faible* ou la partie faible (2ème moitié) d'un temps, qui se prolonge sur un temps *fort*, ou la partie forte (1ère moitié) d'un temps.

Ex. *Syncope de Temps*

Concerto de Schumann
Piano et Orchestre

Syncope de moitié de Temps

2e Sonate de Schumann

Le *Contre-temps* obéit au même principe que la syncope, c'est-à-dire : déplacement de l'accentuation normale, mais avec utilisation de silences.

Etude (Op. 25 no. 4) F. CHOPIN

Ex.

Les exercices qui suivent représentent l'application pratique des notions de théorie qui viennent d'être rappelées.

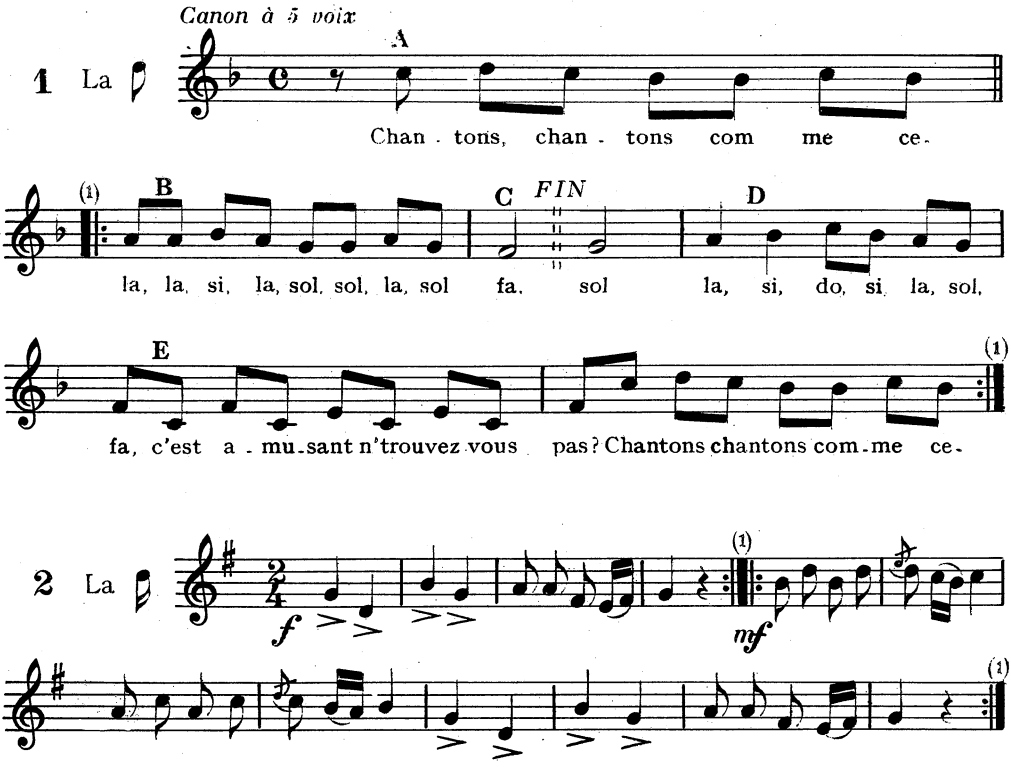
Étant donné qu'il s'agit d'un résumé du Livre II, on ne s'étonnera pas de voir figurer parmi ces exercices, quelques uns de ceux qui ont été déjà employés dans ce même Livre II.

Ces exercices et chants-applications déjà connus des élèves, constitueront une excellente "remise en route"

EXERCICES

Canon à 5 voix

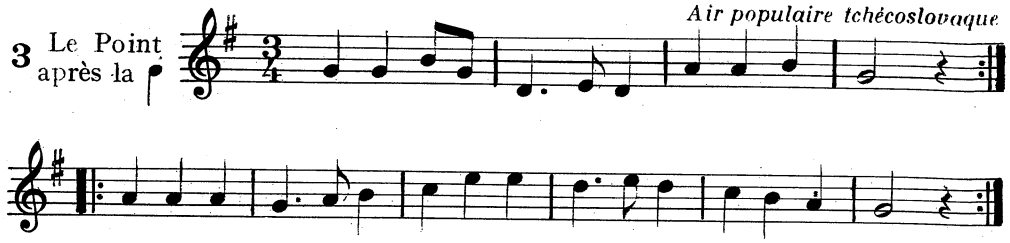
1 La

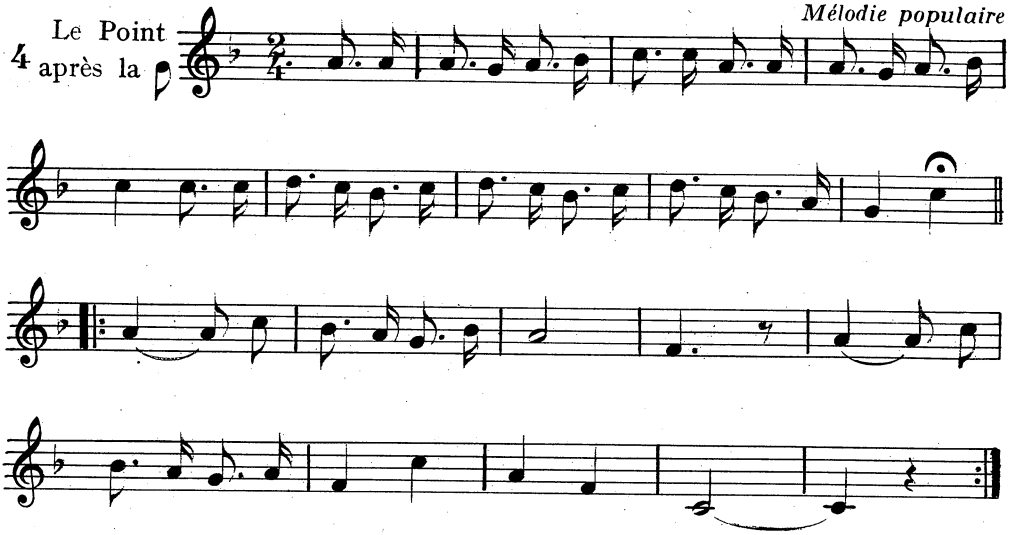


2 La

1) Ce signe est une "barre de reprise" qui indique qu'il faut "recommencer" le fragment.

3 Le Point après la

Air populaire tchécoslovaque

4 Le Point après la

Mélodie populaire

Chant de chasse

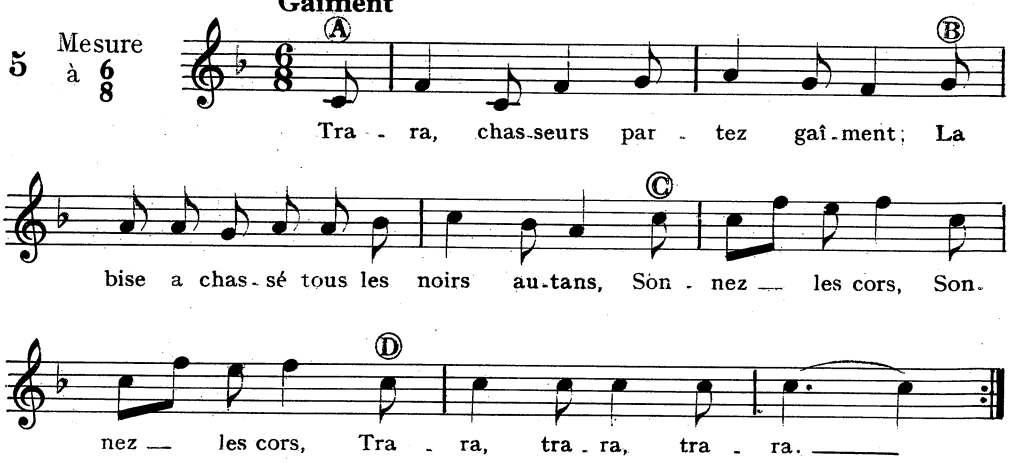
Canon à 4 voix

Paroles de J. BURDET

Mélodie populaire suisse

5 Mesure à 6/8

Gaîment



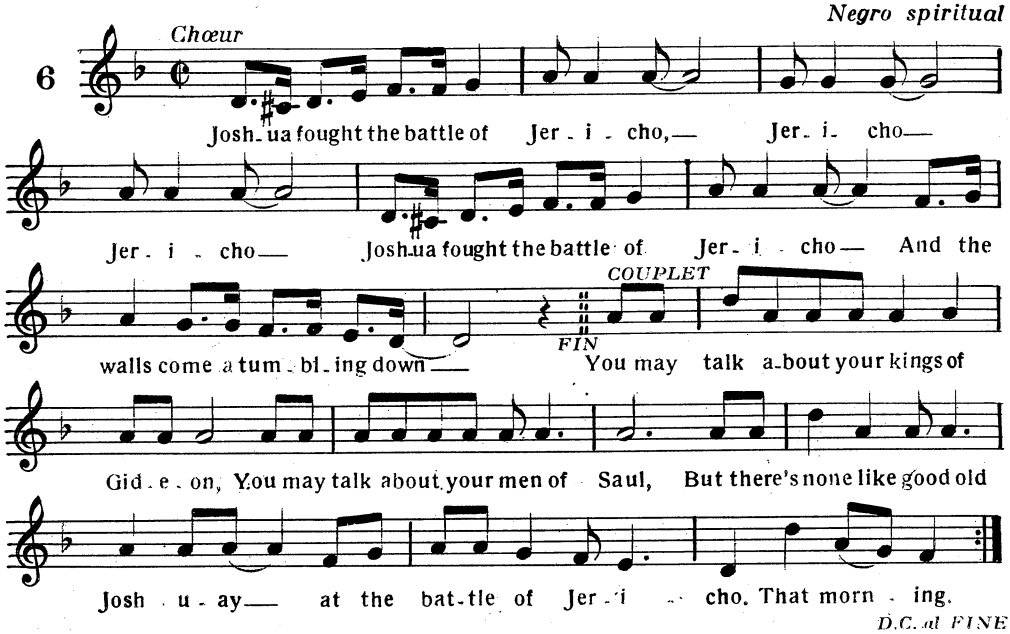
Autorisation Fœtisch Frères, Lausanne.

A.L. 24.081

La Syncope

Joshua Fought The Battle Of Jericho

Negro spiritual

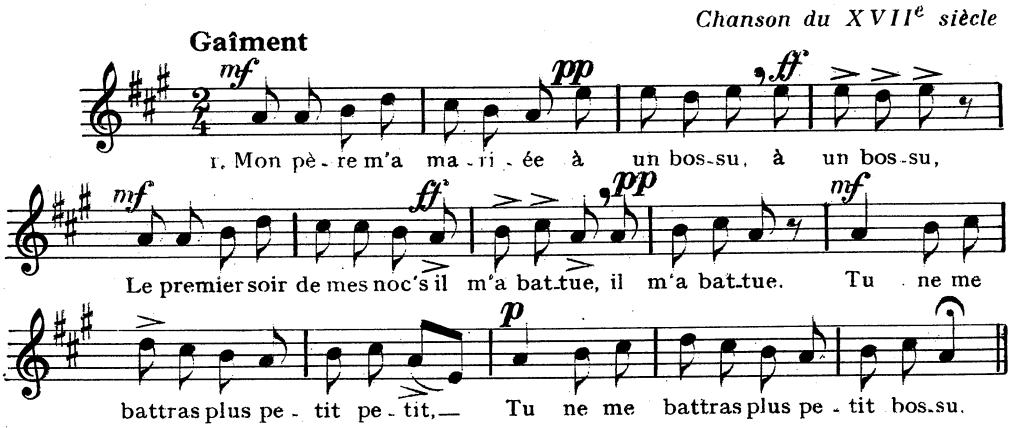


D.C. al FINE

CHANT

PETIT BOSSU

Chanson du XVII^e siècle



2 Le premier soir de mes noc's
Il m'a battue *(bis)*
Je suis allée à l'Eglise
Prier Jésus *(bis)*

Ref. Tu ne me battras plus *etc...*

3 Je suis allée à l'Eglise
Prier Jésus *(bis)*
La prière que j'ai faite
Est advenue *(bis)*

Ref. Tu ne me battras plus *etc...*

4 La prière que j'ai faite
Est advenue *(bis)*
Mon bossu a disparu
J'ai ses écus ! *(bis)*

Ref. Tu ne me battras plus *etc...*

2

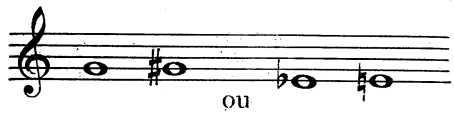
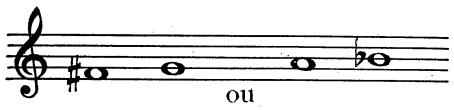
THÉORIE

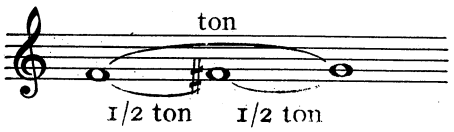
RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LE LIVRE II *(suite)*

Tons et Demi-Tons

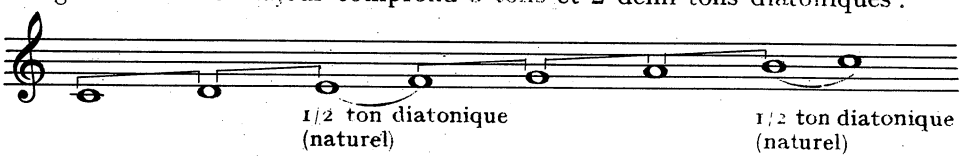
Le *demi-ton* est le plus petit intervalle qui sépare deux sons conjoints. Il existe:

-des *demi-tons naturels :* entre MI et FA
entre SI et DO

-des *demi-tons chromatiques,* entre deux notes de même nom dont l'une est altérée

-des *demi-tons diatoniques,* entre deux notes de noms différents

Le *ton* est aussi l'intervalle qui sépare deux sons conjoints, mais il peut lui-même être divisé en deux demi-tons :

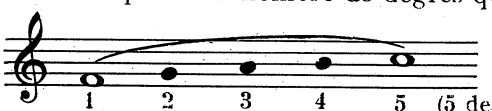


La gamme de Do Majeur comprend 5 tons et 2 demi-tons diatoniques :



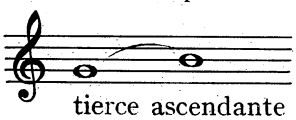
Les Intervalles

Le nom d'un intervalle dépend du nombre de degrés qu'il contient :

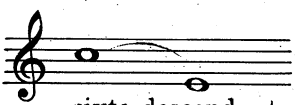


de FA à DO il y a une quinte

Les noms de ces intervalles sont : Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septième, Octave. Ils peuvent être *ascendants* ou *descendants*.



tierce ascendante

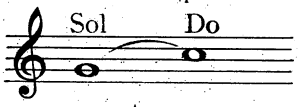


sixte descendante

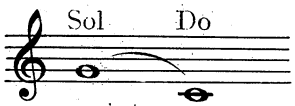
Si un intervalle dépasse l'octave, on dit qu'il est *redoublé*.

12ème ascendante redoublement de la quinte.

Enfin, un intervalle peut être *renversé*.

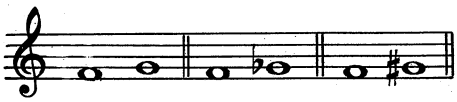


quarte

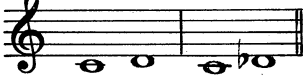
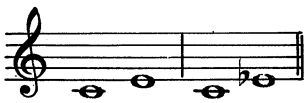
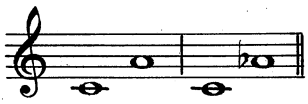
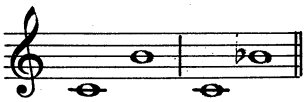


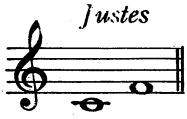
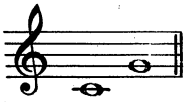
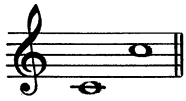
quinte

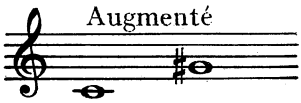
Qualification des Intervalles

Un même intervalle peut se présenter sous différents aspects :

Il existe ainsi des intervalles Majeurs ou Mineurs et d'autres seulement Justes.

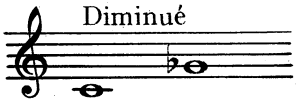
Majeurs ou mineurs

La 2nde (Seconde)

La 3ce (Tierce)

La 6te (Sixte)

La 7e (Septième)

Justes

La 4te (Quarte)

La 5te (Quinte)

L'8ve (Octave)

En outre, tous ces intervalles peuvent subir une modification et être appelés:

Augmenté

Quinte augmentée plus grande d'1/2 ton que la quinte juste.

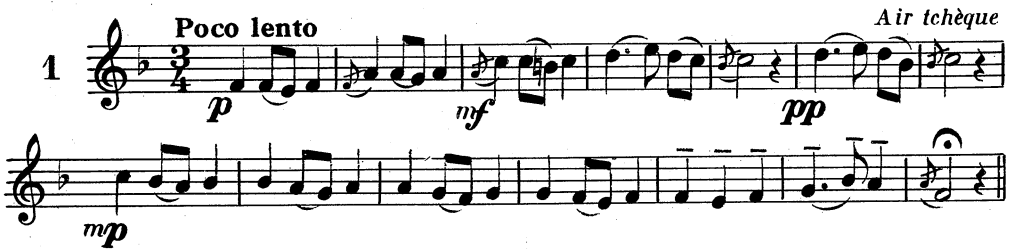
ou

Diminué 

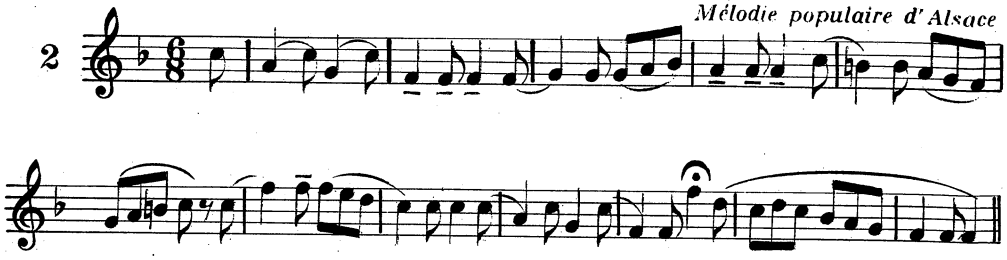
Quinte diminuée plus petite d'1/2 ton que la quinte juste.

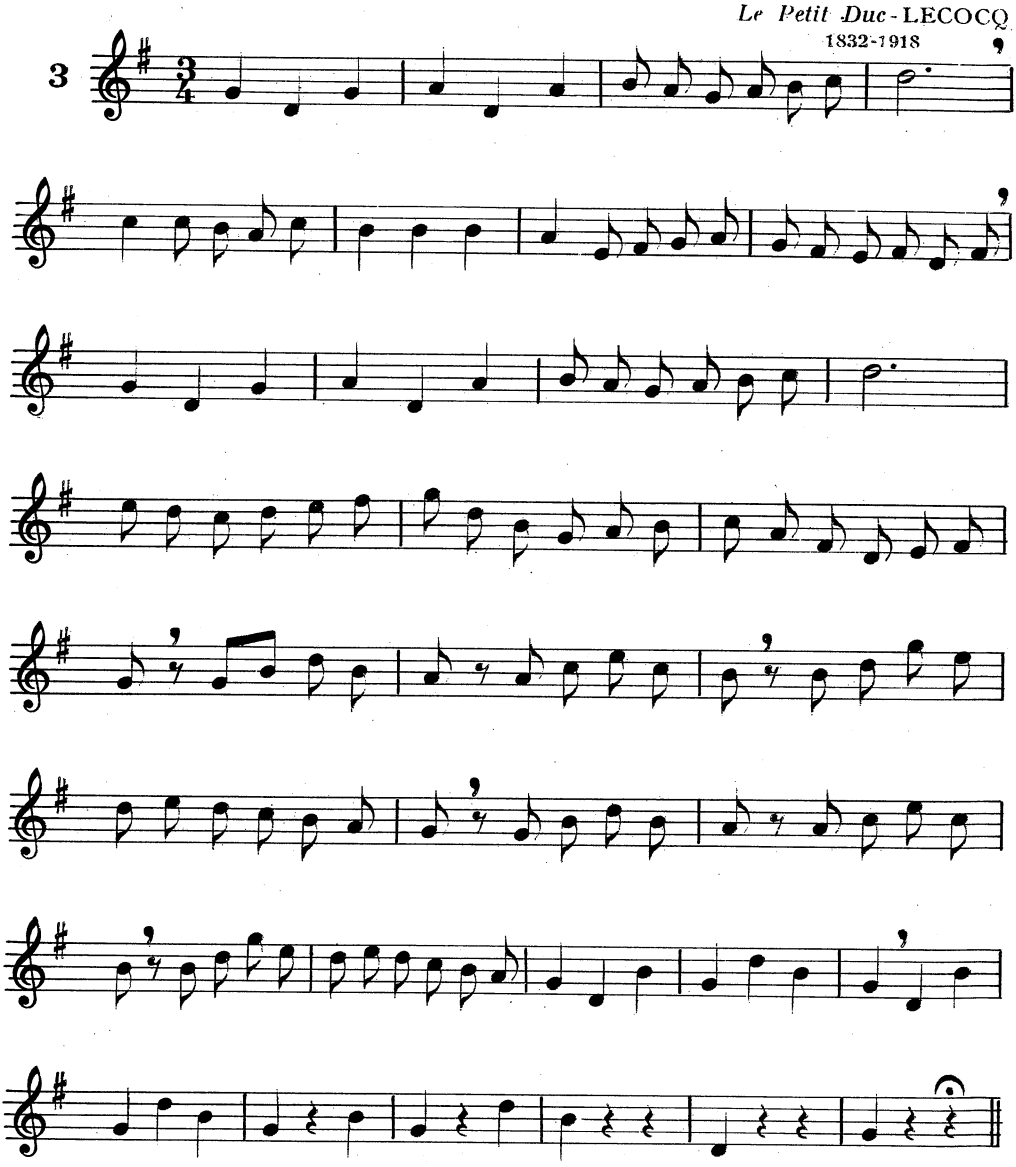
La qualification des intervalles dépend essentiellement du nombre de *tons* et de *demi-tons* qui les composent.

EXERCICES

Tons et demi-tons

Intervalles

2

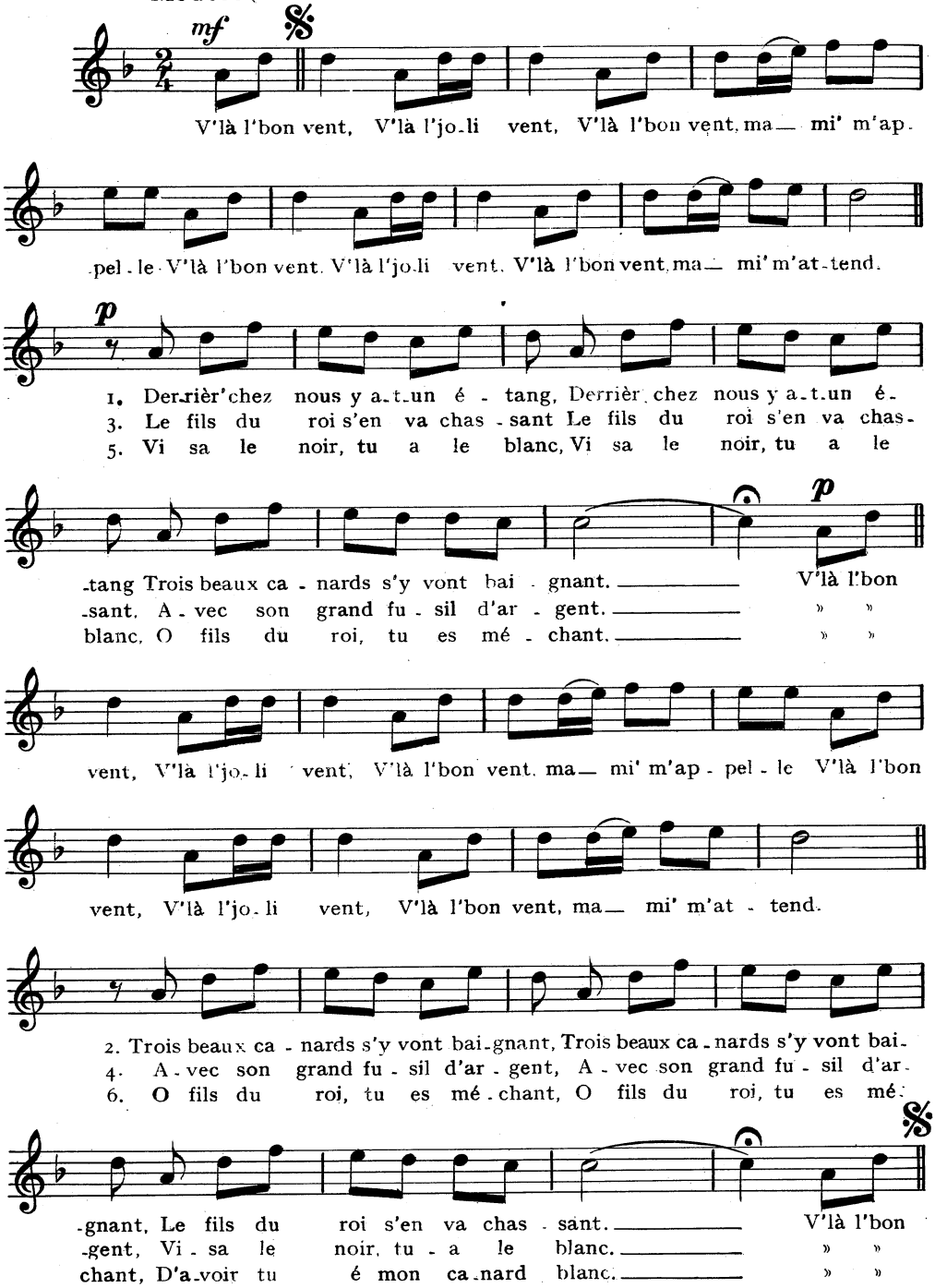
Mélodie populaire d'Alsace

3

Le Petit Duc - LECOCQ
1832-1918

Autorisation Editions Joubert.

CHANT-APPLICATION

V'LA L'BON VENT[1]

(Canada)

Modéré (♩= 84)

(1) Existe en édition séparée à 3 voix (A. Leduc, Editeur).

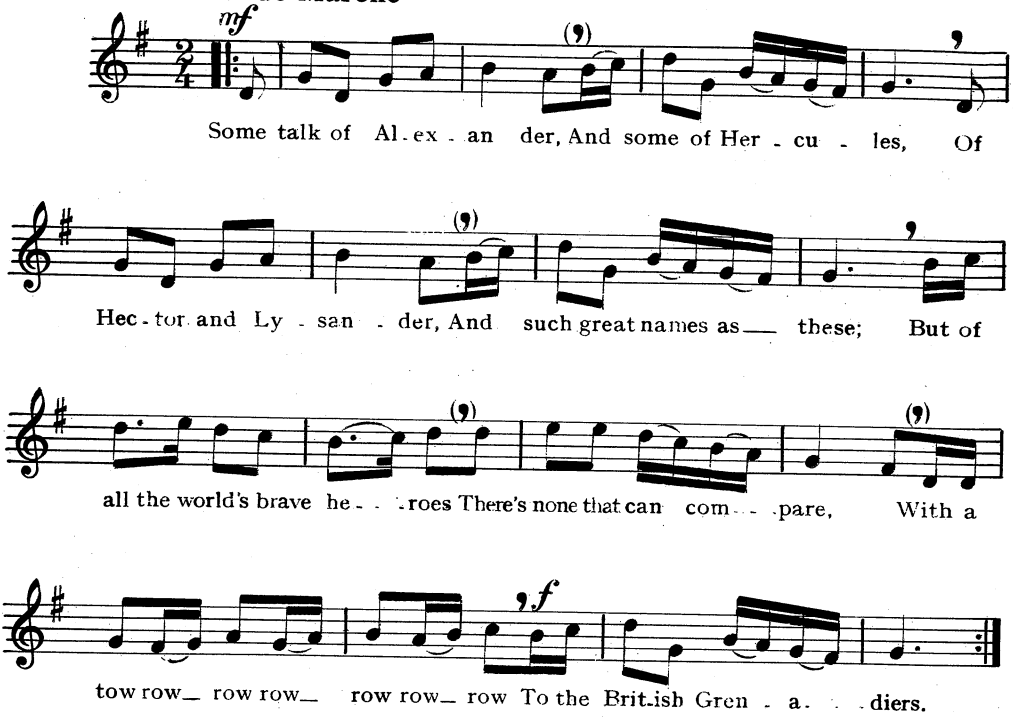
CHANT

THE BRITISH GRENADIERS

Paroles ad lib.

Angleterre
(vers 1680)

Mouvt de Marche



2 Whene'er we are commanded
To storm the palisades,
Our leaders march with fuses,
And we with hand grenades;
We throw them from the glacis,
About the enemies' ears:
Sing tow row row row row row row,
The British Grenadiers.

3 Then let us fill a bumper
And drink a health to those
Who carry caps and pouches
And wear the louped clothes;
May they and their commanders
Live happy all their years,
Whith a tow row row row row row row
For the British Grenadiers.

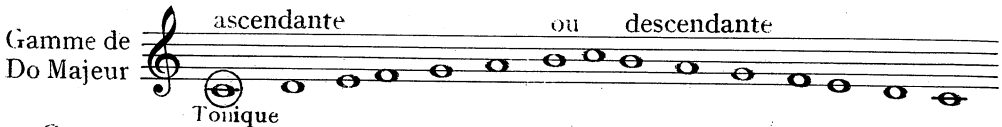
3

THÉORIE

RAPPEL DES NOTIONS APPRISES DANS LE LIVRE II *(fin)*

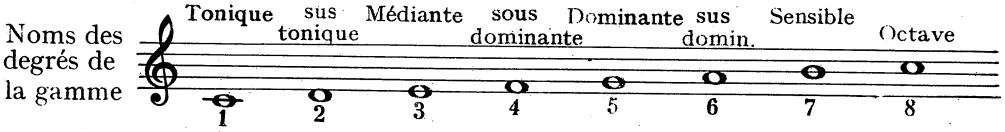
La Gamme Diatonique Majeure

Ses caractéristiques. — La gamme se présente sous l'aspect d'une série de 7 notes conjointes (intervalles de 2des) à laquelle s'ajoute à l'octave supérieure une répétition de la 1ère note. Elle peut être :

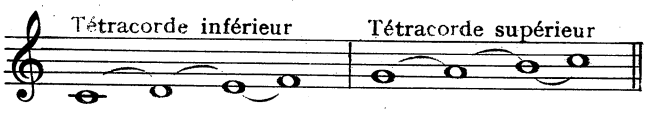


On remarquera que la gamme porte le nom de la 1ère note. C'est elle qui indique la tonalité et, pour cette raison, est appelée *tonique*.

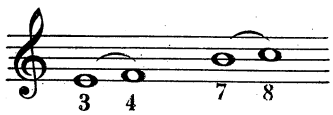
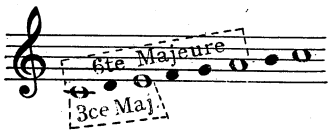
Chaque degré de la gamme porte d'ailleurs un nom :



Composition : Formée de tons et de demi-tons, la gamme peut se diviser en 2 groupes de 4 notes chacun nommés *tétracordes* (du grec : tetra qui veut dire 4)



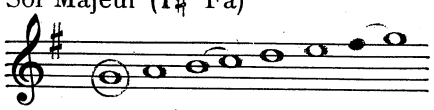
Ces Tétracordes jouent un rôle important qui sera présenté ultérieurement.

Si l'on considère qu'entre le FA (dernière note du tétracorde inférieur) et le SOL (première note du tétracorde supérieur) il y a également *1 ton*, on constate que la *gamme Diatonique Majeure* comprend 5 tons et 2 demi-tons diatoniques, ceux-ci étant placés entre les 3e et 4e degrés et les 7e et 8e degrés.

Enfin, cette gamme appartient au *Mode Majeur*, parce que la tierce (3e degré) et la sixte (6e degré) forment avec la tonique des Intervalles *Majeurs*.

Rappel des autres gammes déjà connues

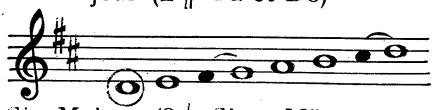
Cette "gamme type" de Do sert de modèle pour toutes les autres gammes.

GAMMES de

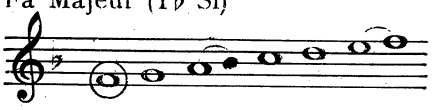
Sol Majeur (1♯ Fa)



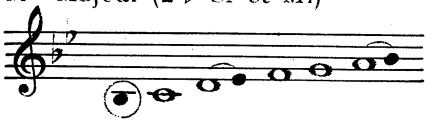
Ré Majeur (2♯ Fa et Do)



Fa Majeur (1♭ Si)



Si Majeur (2♭ Si et Mi)



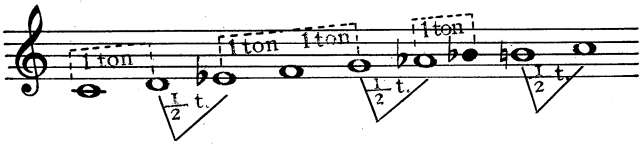
Le nom de chaque gamme est celui de la 1ère note (tonique) mais la place des demi-tons est toujours la même : 3ème à 4ème degré et 7ème à 8ème degré.

La Gamme Diatonique Mineure

Mêmes caractéristiques générales que la gamme Majeure, mais, différence essentielle : Cette gamme appartient au *Mode mineur* parce que la 3ce et la 6te forment avec la tonique une 3ce et une 6te *mineures*.

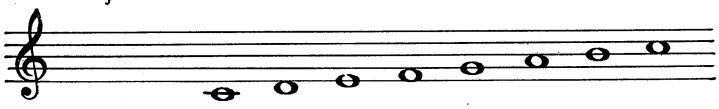
Gamme de Do mineur

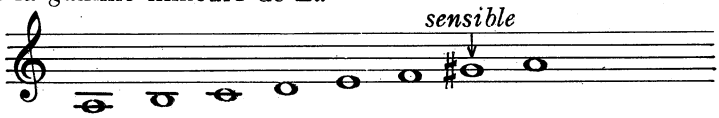
Remarques: 1) Cette gamme comporte entre le 6e et le 7e degré, un intervalle caractéristique : la 2de *augmentée*, qui n'existe pas dans la gamme Majeure.

2) La place des tons et demi-tons n'est pas la même. La gamme mineure contient 4 tons et 3 demi-tons.

Gammes Relatives

A chaque gamme *Majeure* correspond une gamme *mineure*, comportant le même nombre d'altérations à la clef, mais dont la *tonique* n'est pas la même.

Celle de la gamme mineure se trouve placée une 3ce *mineure*, au-dessous de celle de la gamme Majeure correspondante.

A la gamme Majeure de *Do*

correspond la gamme mineure de *La*

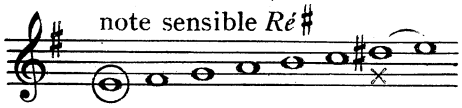


Dans ces 2 gammes on constate qu'il n'y a aucune *altération à la clef*.

Mais qu'il y a obligation de mettre un ♯ devant le 7ème degré de la gamme mineure de LA pour que cette note dite *sensible*, se trouve bien à distance d'un *demi-ton* de sa tonique.

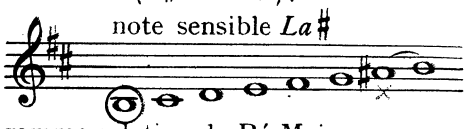
Rappel des autres gammes mineures déjà connues

Mi mineur (1 ♯ à la clef) :



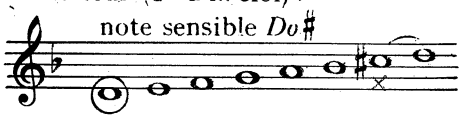
gamme relative de Sol Majeur

Si mineur (2 ♯ à la clef) :



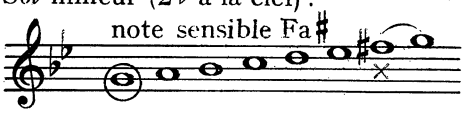
gamme relative de Ré Majeur

Ré mineur (1 ♭ à la clef) :



gamme relative de Fa Majeur

Sol mineur (2 ♭ à la clef) :

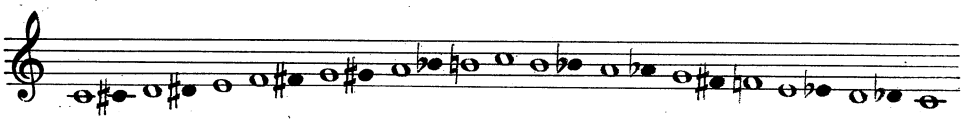


gamme relative de Si♭ Majeur

La Gamme Chromatique

Celle-ci est formée exclusivement de *demi-tons*

Gamme chromatique de DO



On utilise des altérations *ascendantes* dans le sens montant (♯ et dans certains cas ♮) et des altérations *descendantes* dans le sens contraire (♭ et dans certains cas ♮) exception pour le 6ème degré que l'on n'altère pas en montant et le 5ème degré que l'on n'altère pas en descendant.

Les Altérations

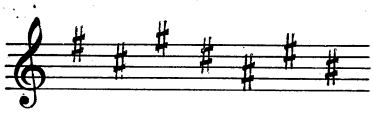
Les ♯ et les ♭ peuvent se placer de 2 manières :

A) devant la note à modifier : *Altérations accidentelles.*
Dans ce cas "l'effet" ne dure que pendant 1 mesure.

B) à la clef : *Altérations constitutives.*
Dans ce cas l'effet dure pendant tout le morceau. Les altérations placées de cette manière ont un rôle important, elles déterminent la *tonalité.*

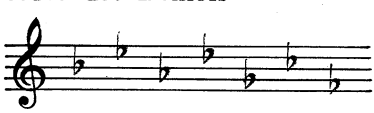
Elles s'inscrivent dans un ordre immuable qui a sa raison d'être, ce qui sera démontré plus loin.

ordre des Dièses



Fa Do Sol Ré La Mi Si

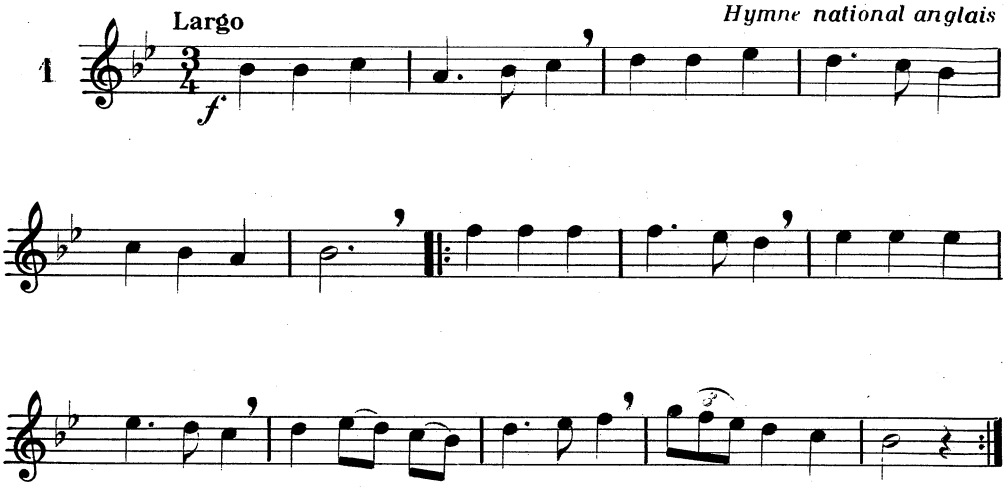
ordre des Bémols



Si Mi La Ré Sol Do Fa

EXERCICES

Gamme avec 2 ♭ : Ton de Si ♭ Majeur

1 Largo *Hymne national anglais*

Ton de Ré mineur - Chromatisme

Lamento d'"Arianna" (O morti Je crois en toi) - Claudio MONTEVERDI 1568-1643

2 Lento

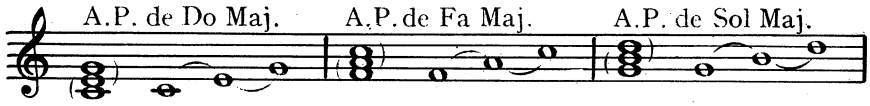
4

THÉORIE

L'ACCORD PARFAIT ET SES RENVERSEMENTS

Cette notion d'*Accord Parfait* est déjà connue : groupe de trois notes pouvant être exécutées simultanément.

Si ces notes sont exécutées l'une après l'autre il s'agit alors d'un arpège.

La question des intervalles ayant déjà été traitée, on peut maintenant considérer avec plus d'attention l'accord parfait et l'analyser.

On constate que l'A.P. est formé de deux *tierces superposées*.

Que la 1ère de ces tierces est *Majeure* (2 tons)

» la 2de » » » est *mineure* (1 ton et un 1/2 ton diatonique)

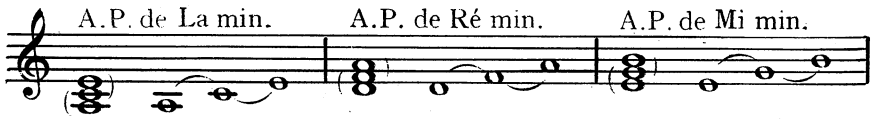
C'est de la 1ère tierce qu'il sera tenu compte, pour la désignation du mode.

Ces 3 accords sont donc des

ACCORDS PARFAITS MAJEURS

Les notes qui les composent sont chaque fois : la *Tonique*, la *Médiante*, et la *Dominante* des gammes auxquelles ils se rattachent.

Prenons maintenant d'autres notes comme base :



On constate qu'à l'inverse des 3 premiers A.P. cités plus haut :

la 1ère tierce est *mineure*
la 2ème » » *Majeure*

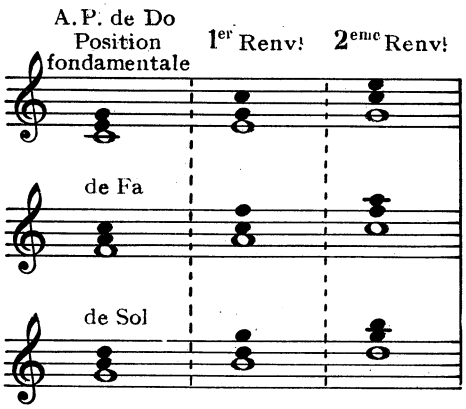
et pour la même raison, ces 3 accords seront dits :

ACCORDS PARFAITS MINEURS

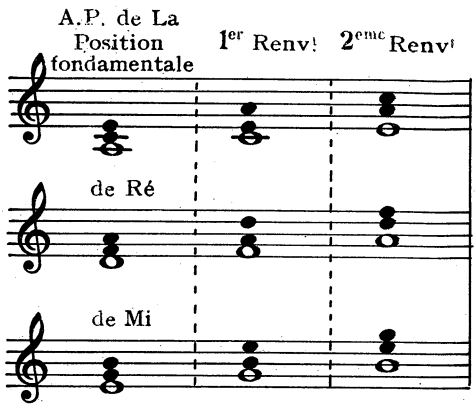
formés également d'une tonique d'une médiante, et d'une dominante des gammes mineures auxquelles ils se rattachent.

Ces accords, majeurs ou mineurs, ne se présentent pas toujours de la même manière. En effet, l'ordre des notes peut être inversé; ce qui revient à dire que les accords, tout comme les intervalles (voir page 8) ont leurs *Renversements*, en voici le tableau :

Accords Parfaits Majeurs

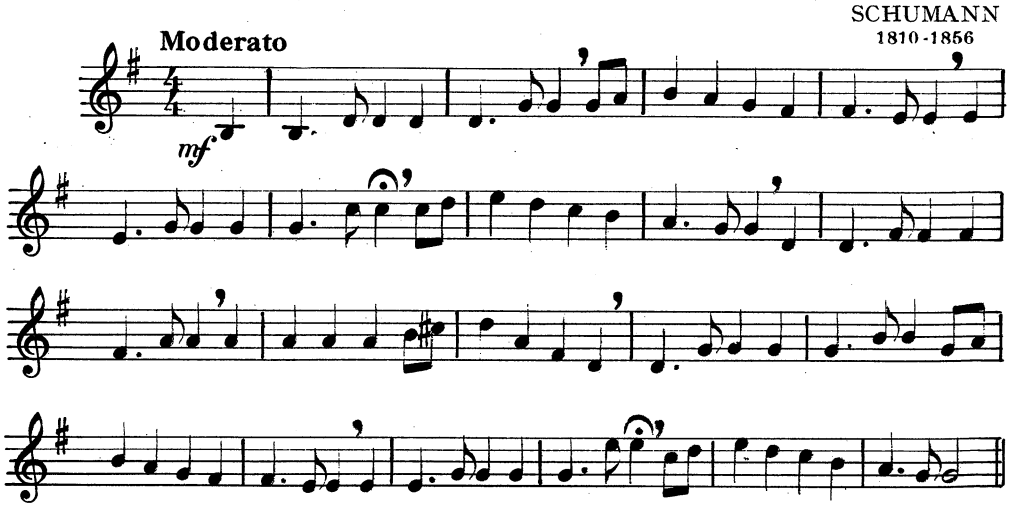


Accords Parfaits mineurs

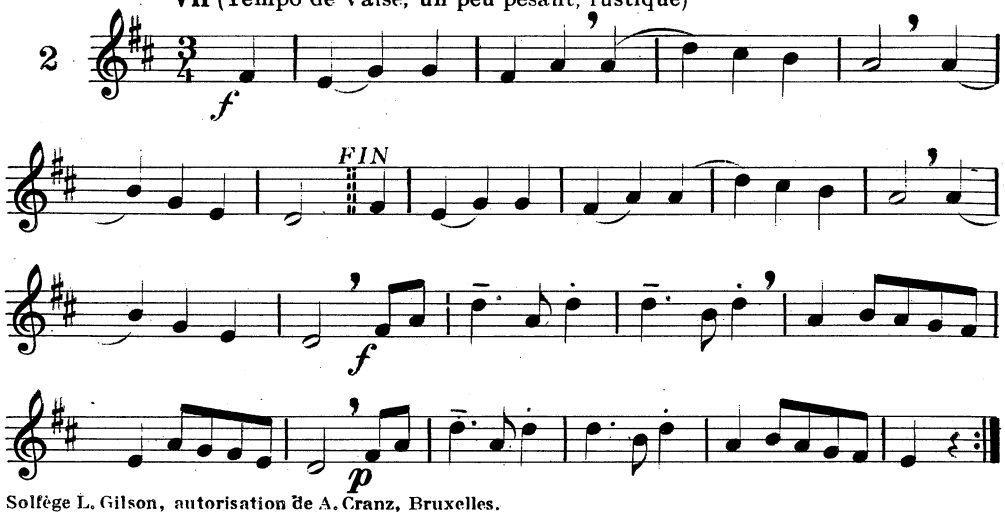


On remarque que chaque accord a deux renversements possibles, ainsi, l'accord parfait, peut se présenter de trois manières différentes :

1) Position fondamentale : la Tonique est à la basse
2) 1er renversement : la Médiante est à la basse
3) 2ème renversement : la Dominante est à la basse

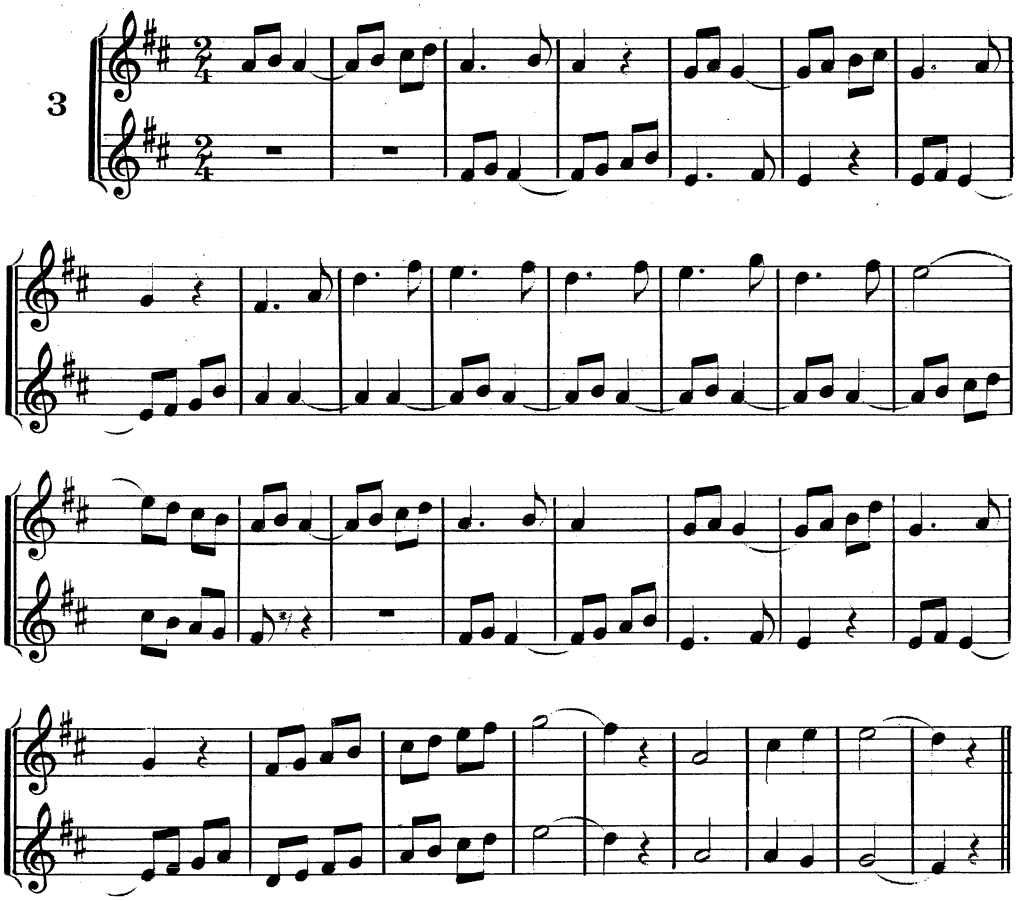
EXERCICES

d'après une danse populaire allemande

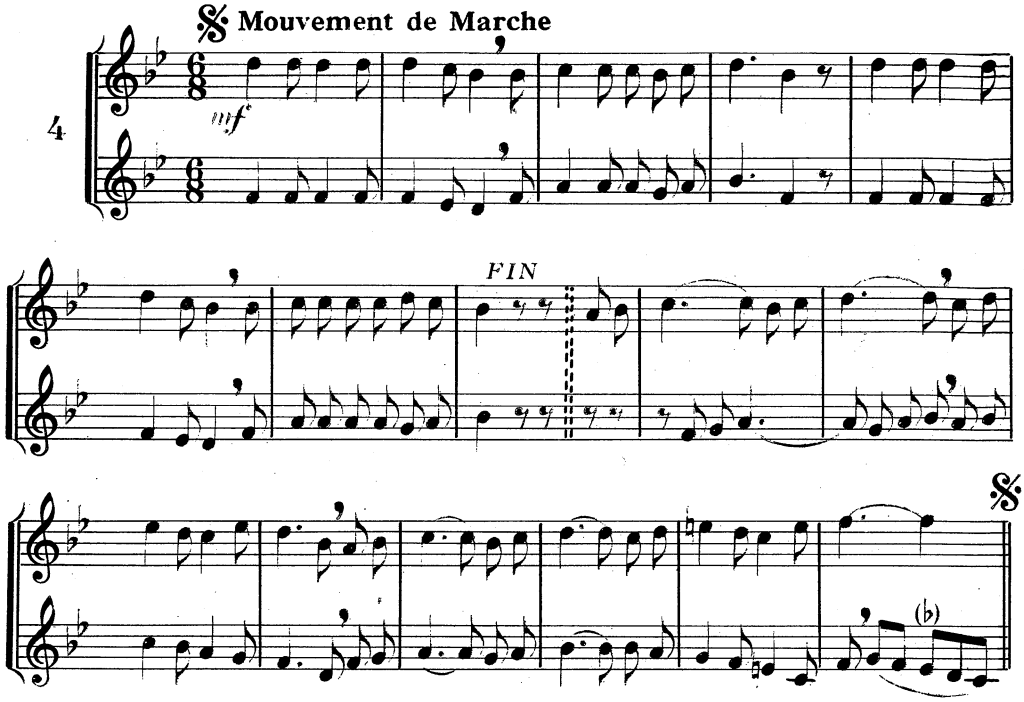
Vif (Tempo de Valse, un peu pesant, rustique)

2

Solfège L. Gilson, autorisation de A. Cranz, Bruxelles.

Pour les jeunes filles

L. SAMUEL

3

Autorisation de l'Auteur

Pour les jeunes gens — *Mélodie populaire*

CHANTS

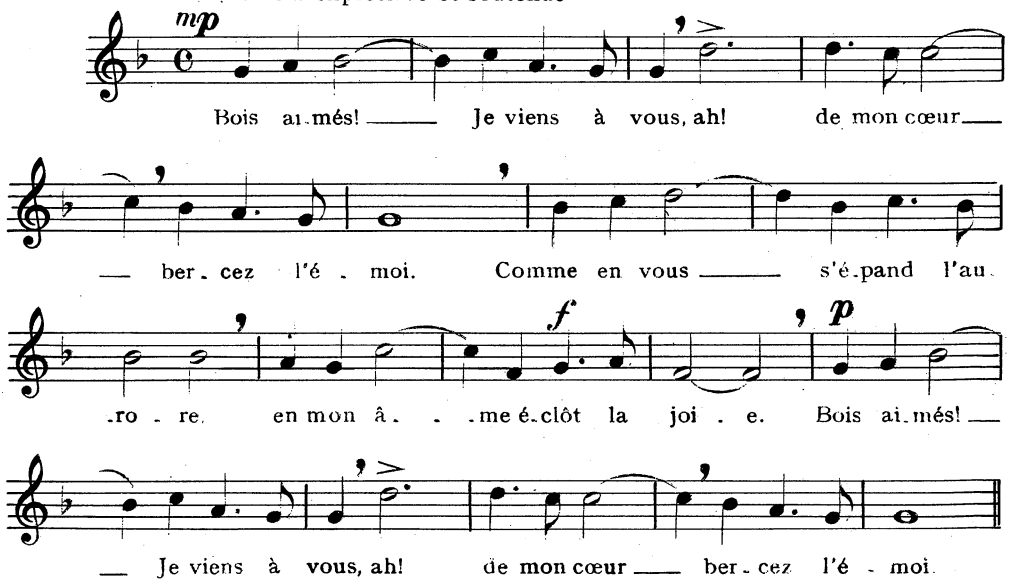
AIR D'ORFEO

BOIS AIMÉS

Claudio MONTEVERDI
(1568-1643)

Largo

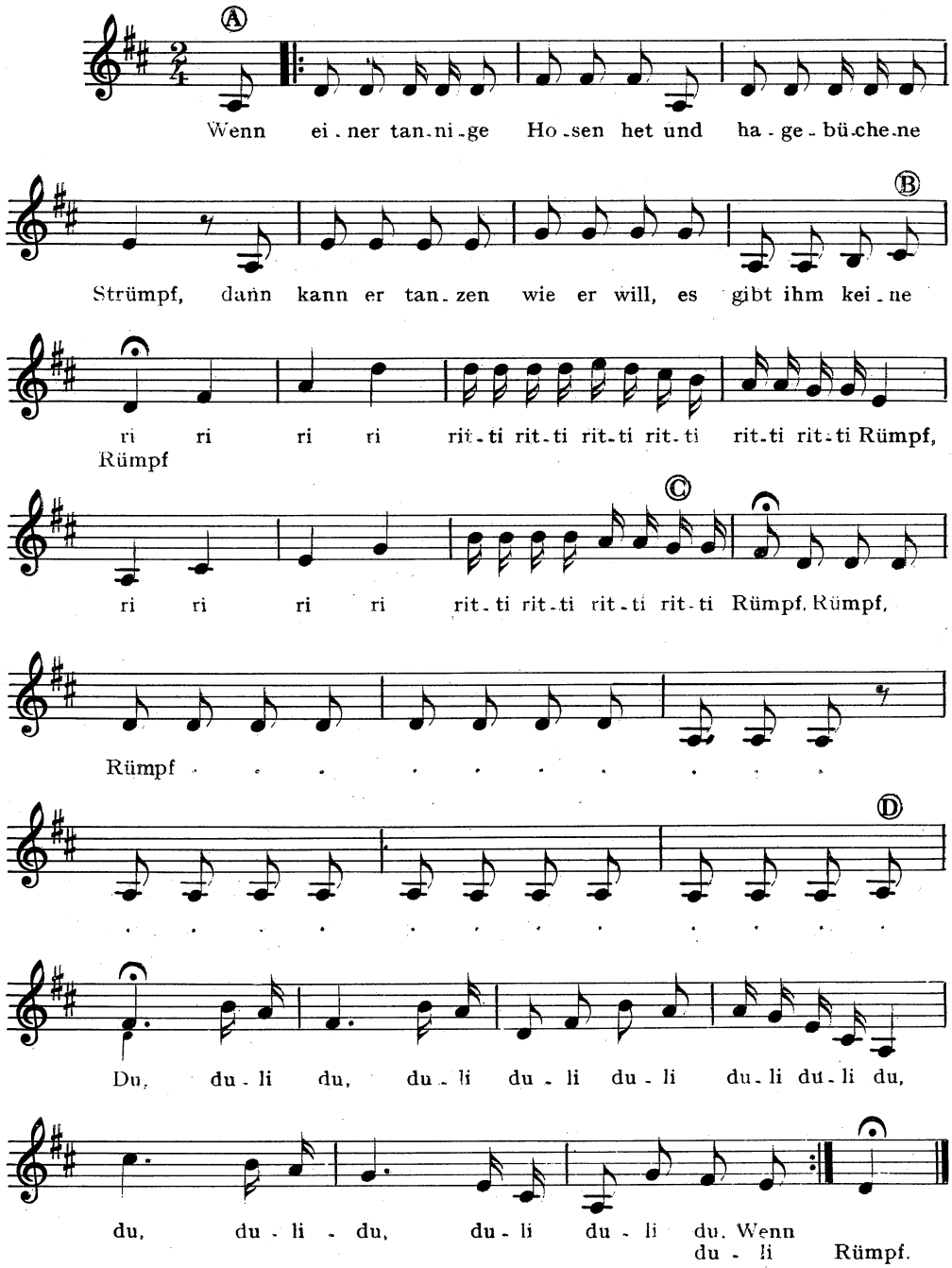
ORFEO: d'une voix expressive et soutenue



Pour les jeunes gens

TANNIGE HOSEN

Canon à 4 voix

Paroles et Musique de
Otto MÜLLER-BLUM

5

THÉORIE

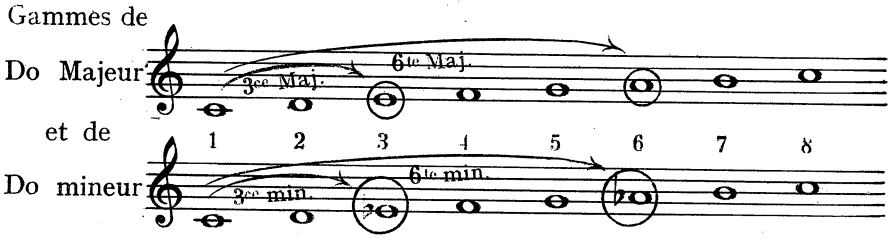
NOTES TONALES ET MODALES

Dans une gamme, certaines notes confirment la tonalité ; on les désigne sous le nom de *Notes Tonales*. Ce sont :

- la 1ère note de la gamme, celle qui lui donne son nom
- la note placée sur le 4ème degré (sous-dominante)
- la note placée sur le 5ème degré (dominante)

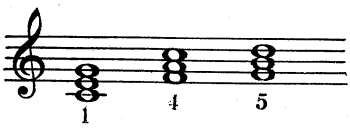
D'autres notes indiquent clairement le mode; ce sont les *Notes Modales* (3ème et 6ème degrés).

En comparant les 2 gammes ci-dessous :



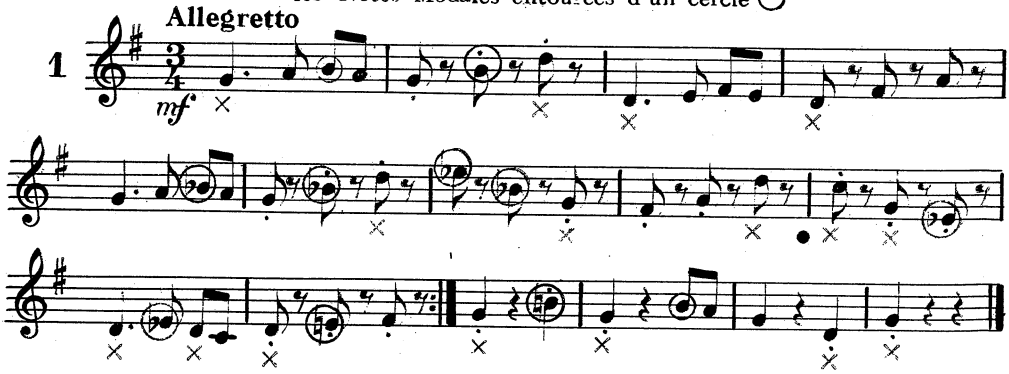
Il est aisé de constater que les 3ème et 6ème degrés sont différents, alors que tous les autres sont semblables: 3ce et 6te majeures indiquent Mode *Majeur*
3ce et 6te mineures indiquent Mode *mineur*
d'où le nom de *Notes Modales* à ces 2 degrés de la gamme.

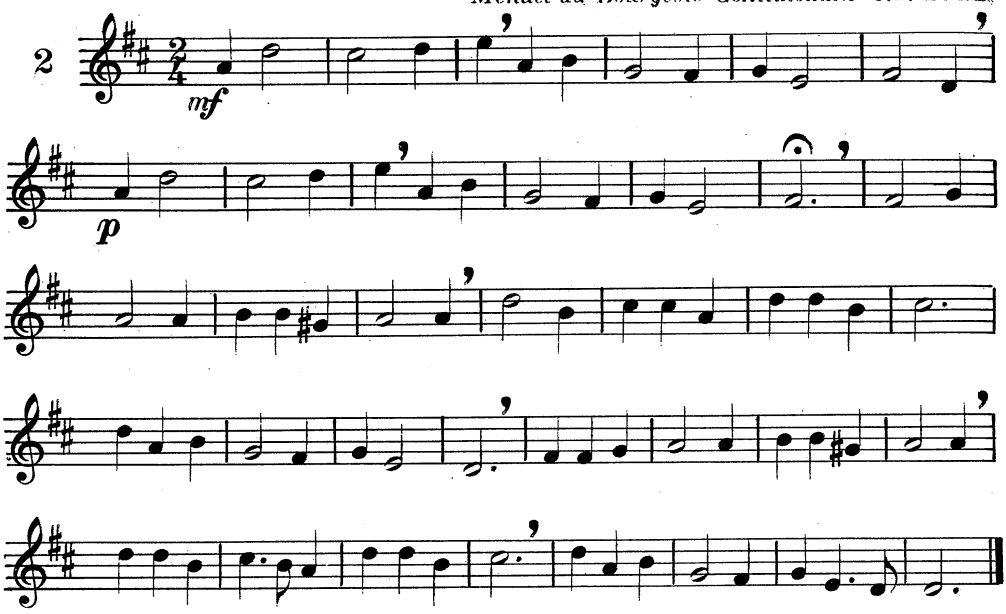
On peut maintenant faire l'expérience suivante : prendre les 1er, 4ème et 5ème degrés comme notes de base d'un accord parfait et isoler toutes les notes contenues dans ces trois accords pour former une succession mélodique. On découvre alors que ces trois accords contiennent à eux seuls les sept degrés de la gamme. Pour cette raison ils sont appelés *Accords Générateurs*.



EXERCICES

Dans cet exercice les Notes Tonales sont marquées d'une croix ×
les Notes Modales entourées d'un cercle ○

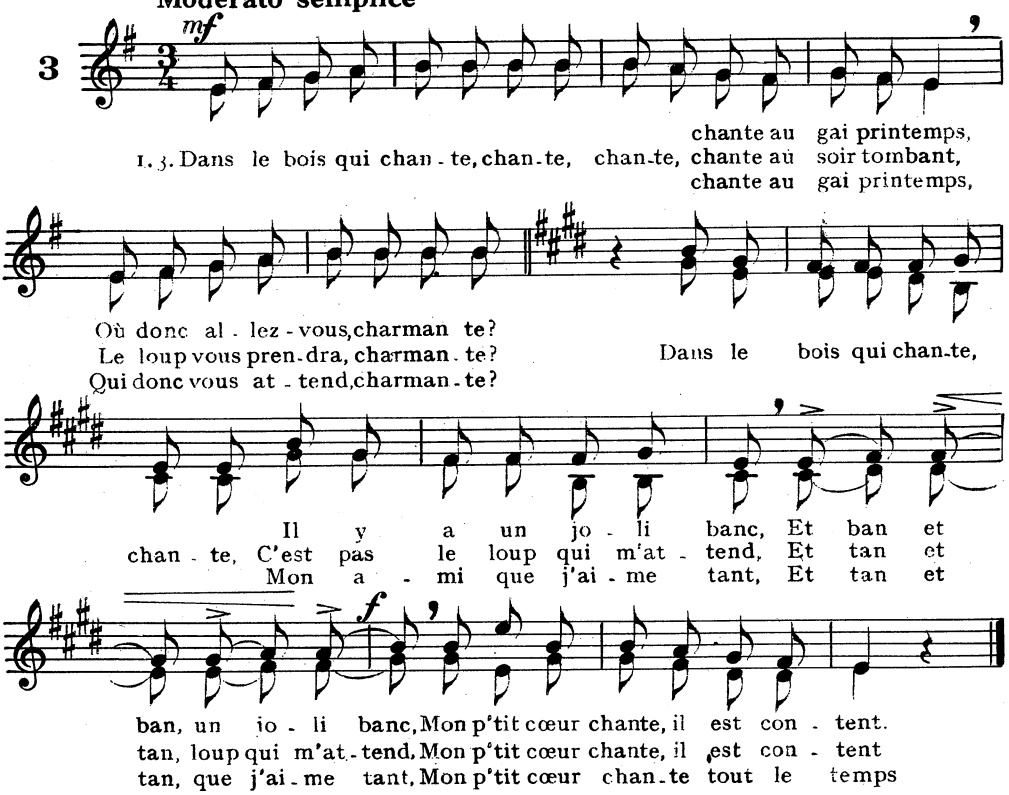


Menuet du Bourgeois Gentilhomme - J.B. LULLI

Dans le bois qui chante, chante ...

Paroles de WARNERY

G. DORET
1866-1943

Moderato semplice

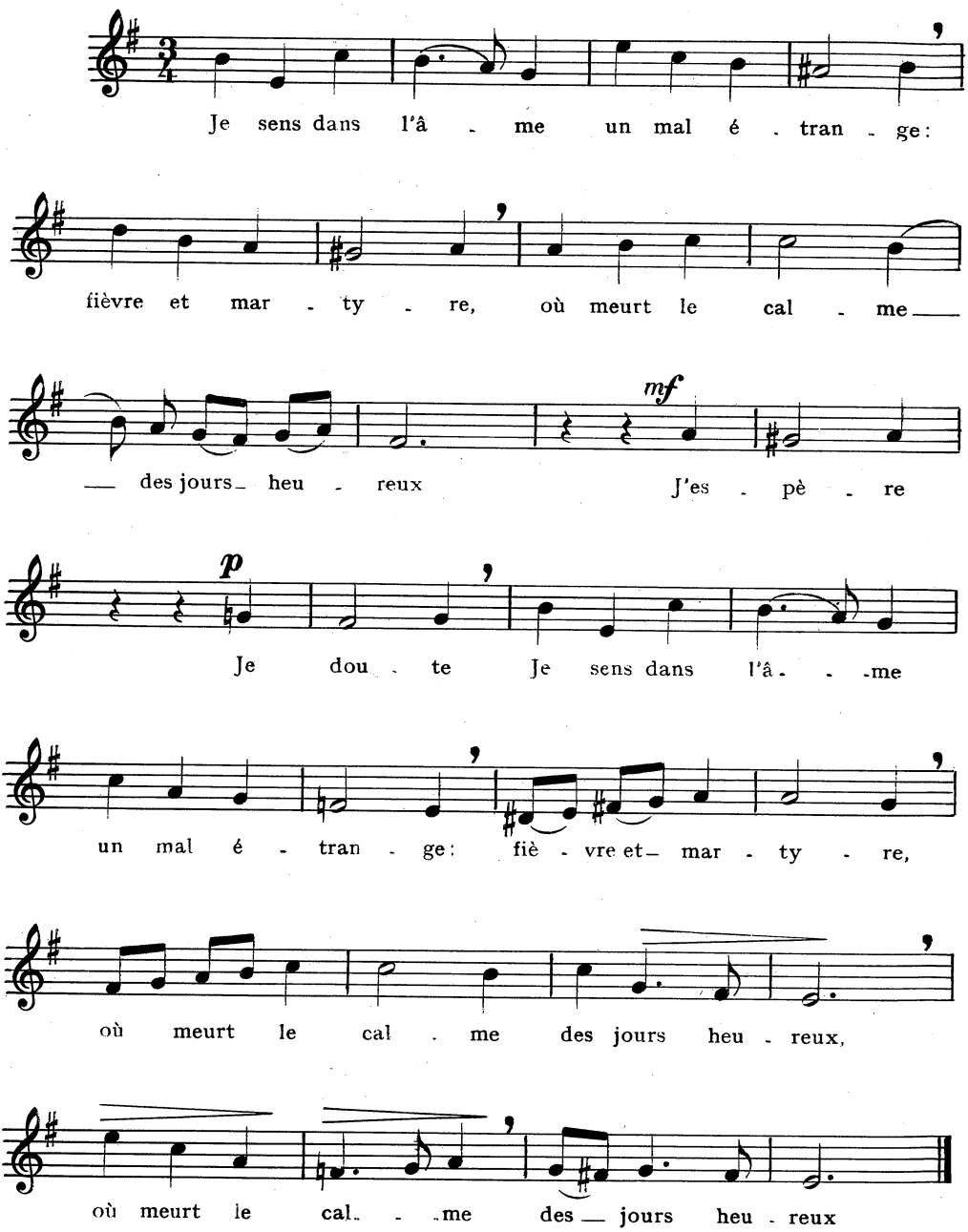


Autorisation Fœtisch Frères, Lausanne

CHANT-APPLICATION

ROMANCE

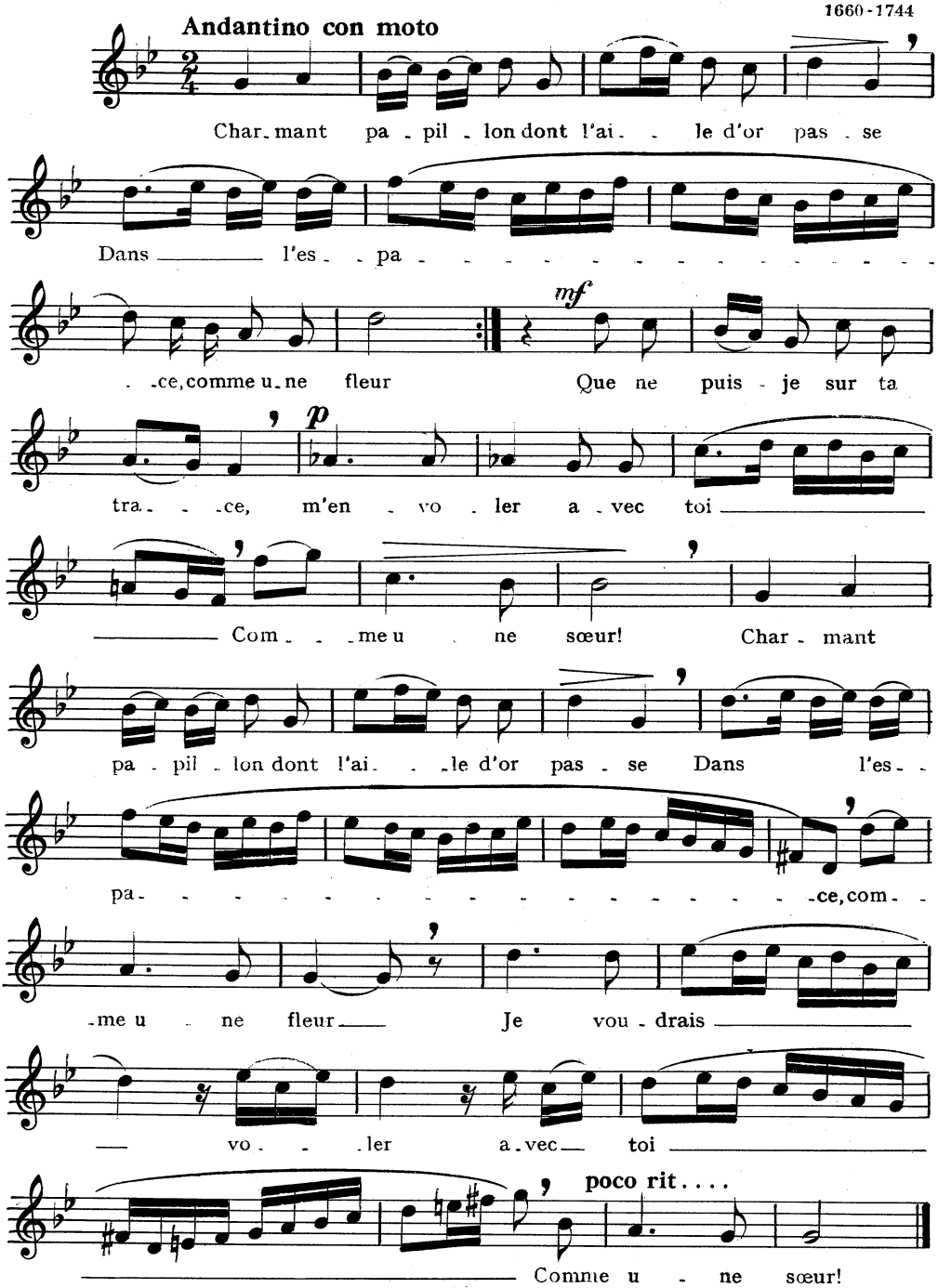
Alessandro SCARLATTI
(1649-1725)



CHANT

CHANSON DU PAPILLON

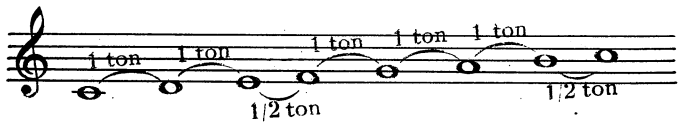
(extrait des « Fêtes Vénitiennes »)

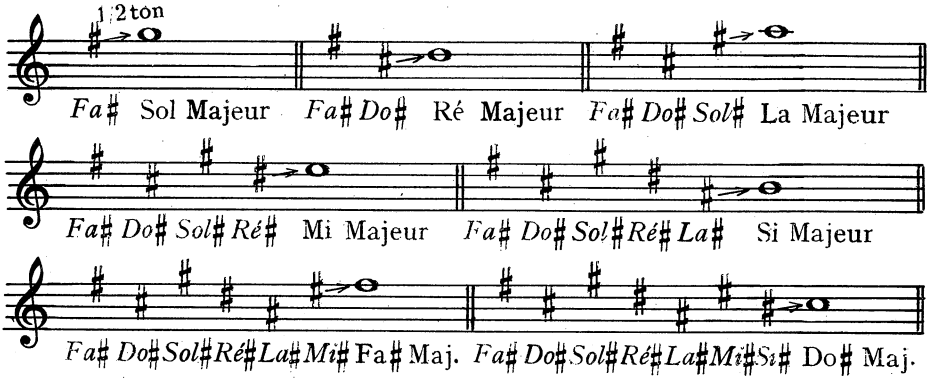
A. CAMPRA
1660-1744

6

THÉORIE

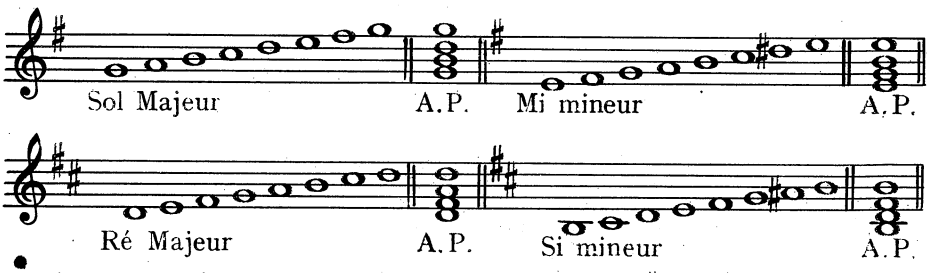
GAMMES AVEC DIÈSES (♯)

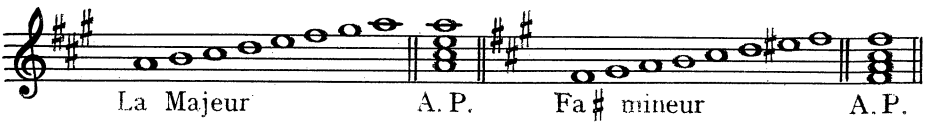
Toutes les *gammes majeures ayant des dièses à la clé* sont construites sur le modèle de la gamme-type de Do Majeur

Gamme-type de Do Majeur

Les dièses d'une armature indiquant une tonalité se succèdent dans l'ordre suivant : FA - DO - SOL - RE - LA - MI - SI.

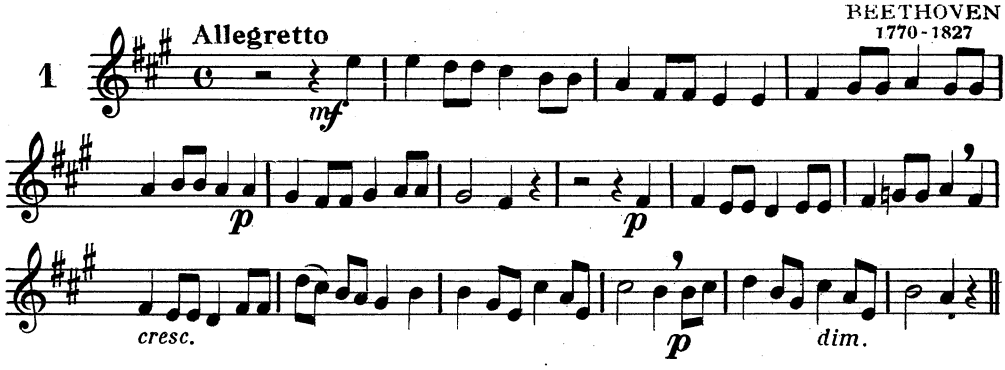
Pour trouver la tonalité d'un morceau de musique ayant une armature en ♯ il suffit de savoir que le *dernier ♯ correspond à la note sensible de la gamme majeure. La tonique est donc placée immédiatement au dessus du dernier ♯ écrit à l'armature.*

Mais il ne faut pas oublier que chacune de ces gammes majeures en ♯ a sa *gamme mineure relative* correspondante.

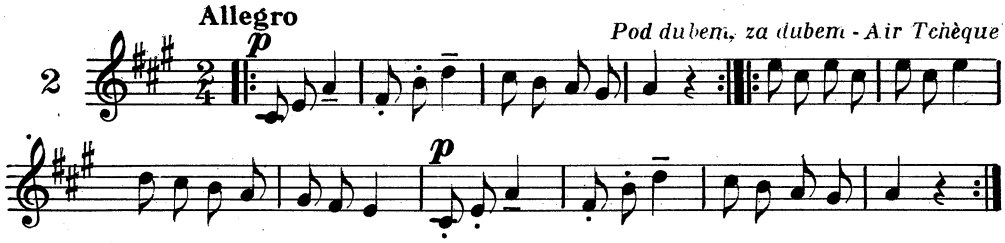
Après les gammes de *Mi mineur* et *Si mineur* déjà connues et utilisées :

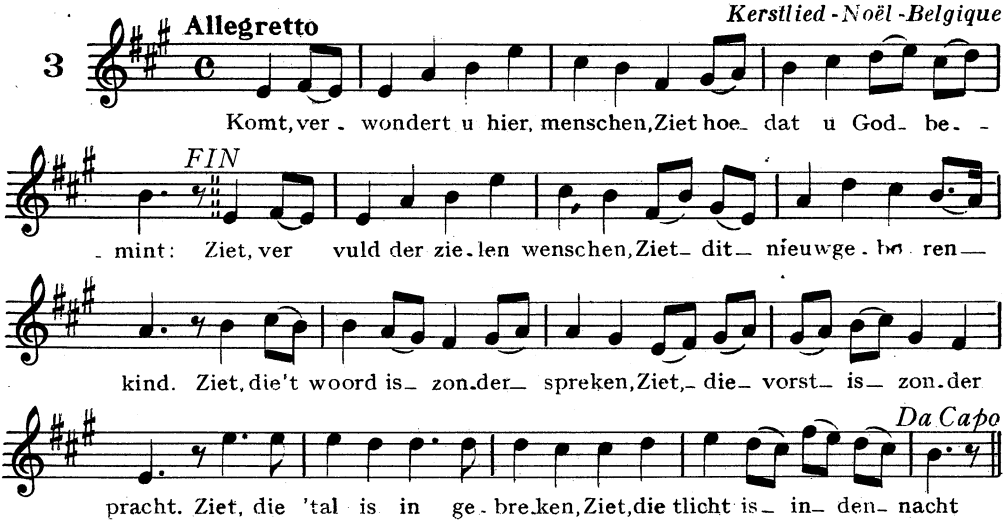


on peut ajouter à présent, la gamme de *La Majeur* (3 ♯ : fa ♯ - do ♯ - sol ♯) et sa gamme relative *Fa ♯ mineur* (note sensible : mi)

EXERCICES

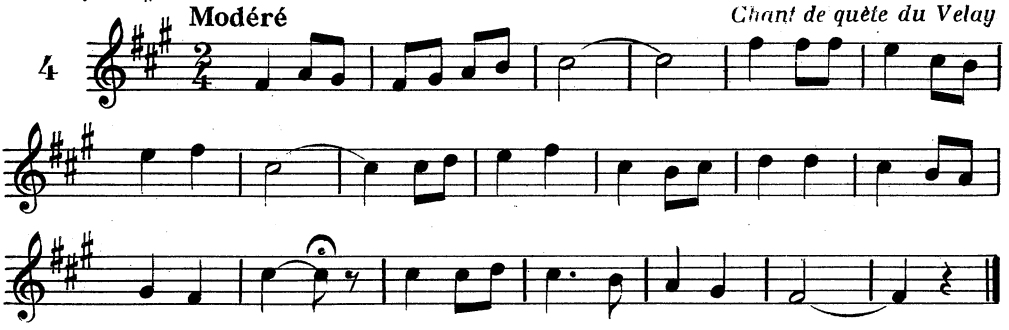
BEETHOVEN
1770-1827

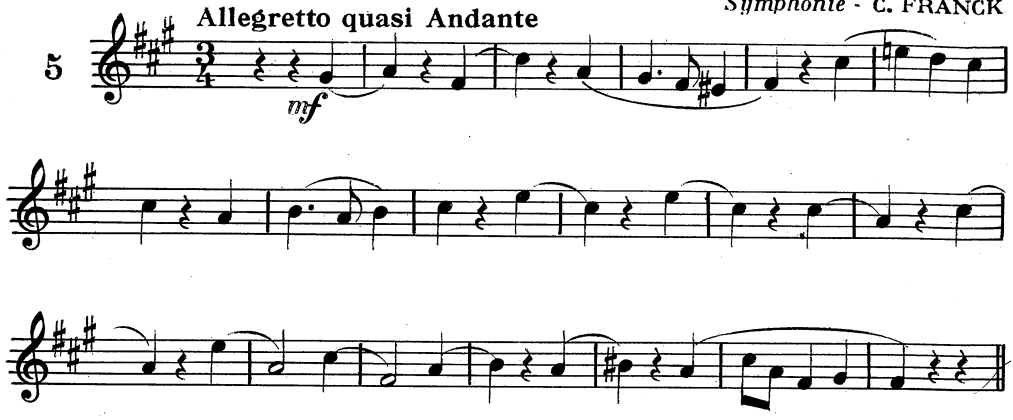
1 **Allegretto**

2 **Allegro**

Pod dubem, za dubem - Air Tchèque

3 **Allegretto**

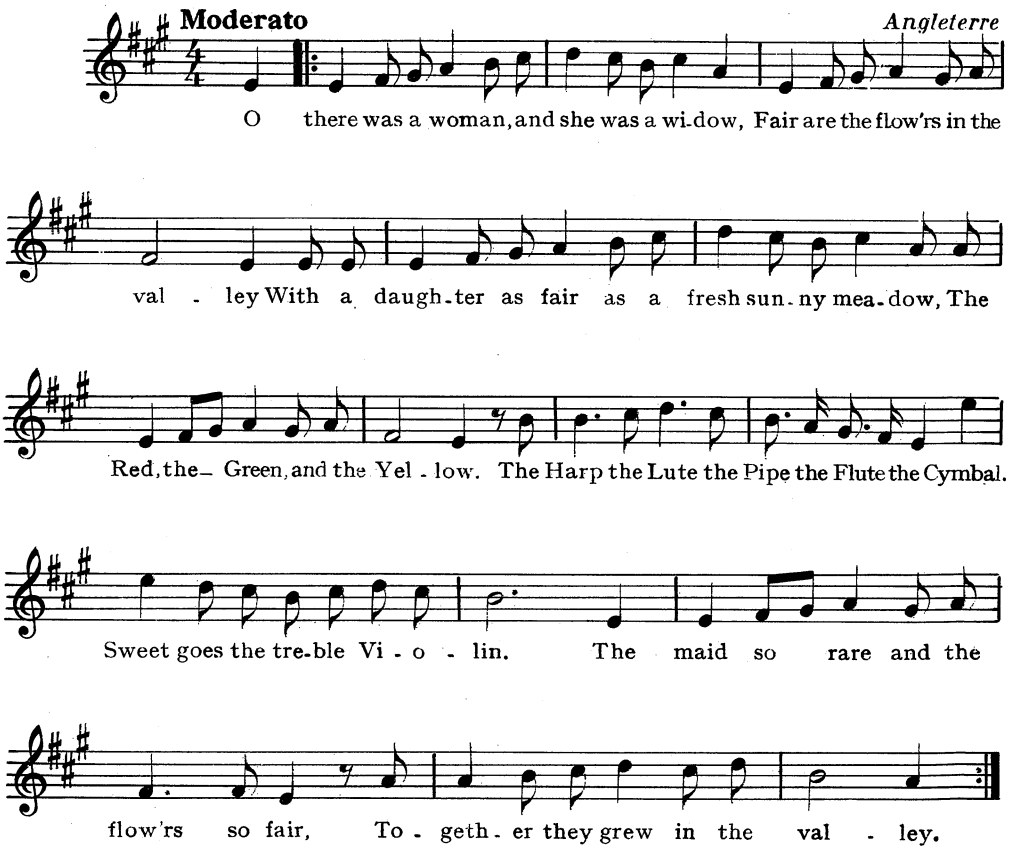
Kerstlied - Noël - Belgique

Ton de Fa♯ mineur

4 **Modéré**

Chant de quête du Velay

Ton de Fa♯ mineur

Symphonie - C. FRANCK

CHANT-APPLICATION

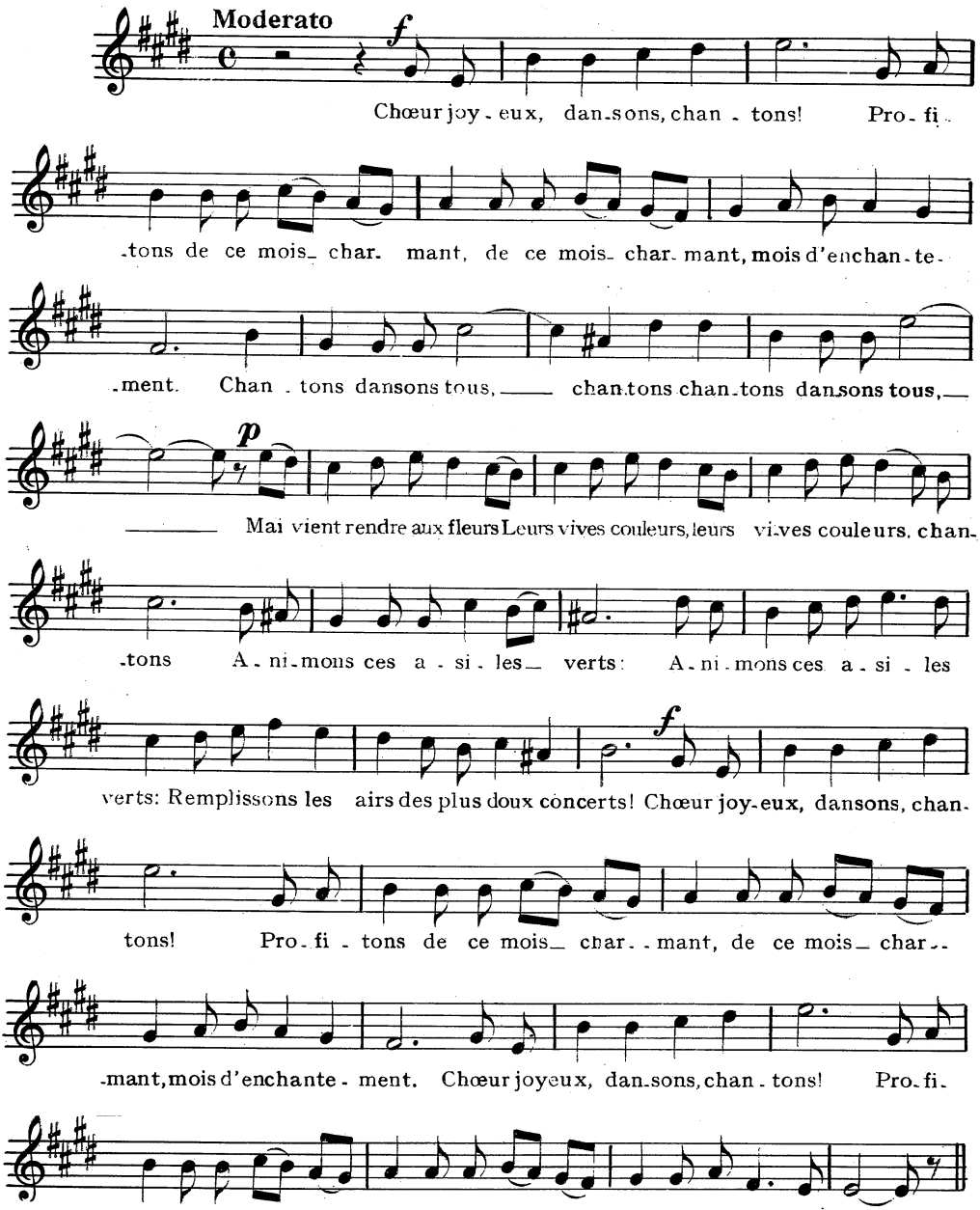
FLOWERS IN THE VALLEY



CHANTS

LES FÊTES D'HÉBÉ [1]

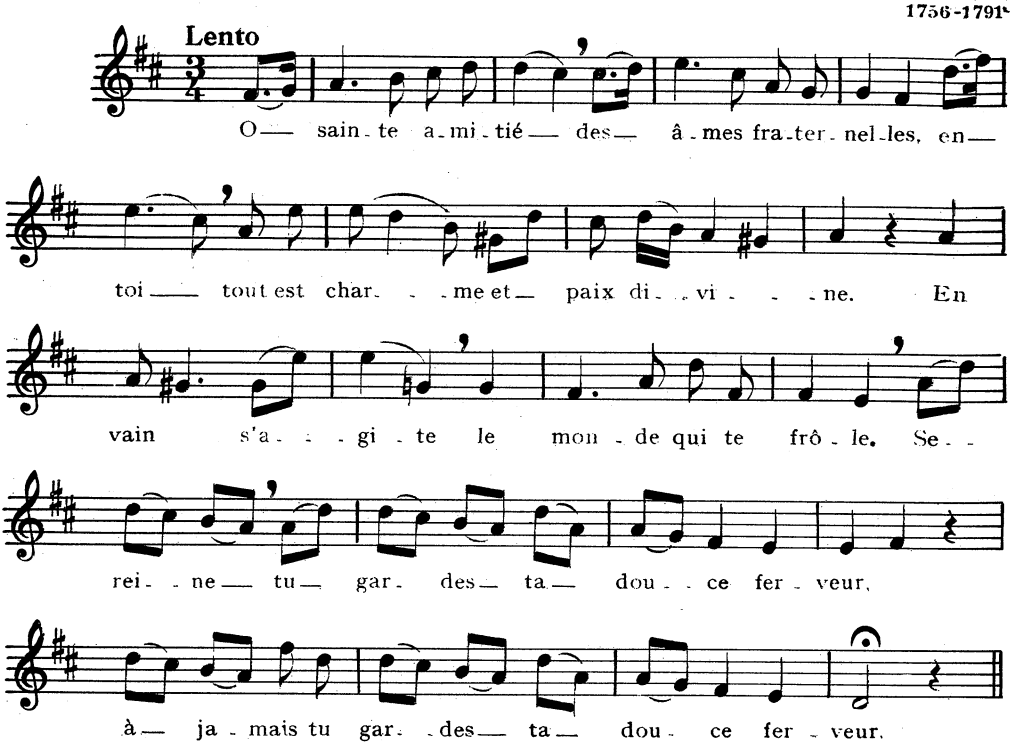
Poesie de MONDORGE

Musique de J.-Ph. RAMEAU
1683-1764

(1) Existe en édition séparée (A. Leduc éditeur).

ÉLOGE DE L'AMITIÉ

Fragment de la Cantate

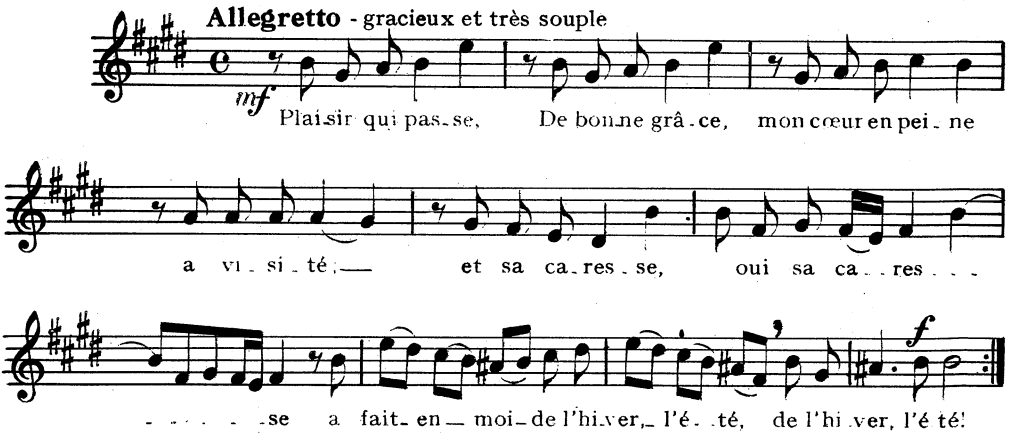
MOZART
1756-1791



ADMÈTE

(air d'Admète)

HÆNDEL
1685-1759

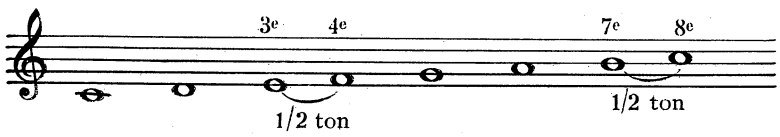


7

THÉORIE

GAMMES AVEC BÉMOLS (♭)

De même que les gammes majeures avec dièses, les *gammes majeures ayant des bémols à la clé* sont construites sur le modèle de la gamme-type de Do Majeur.

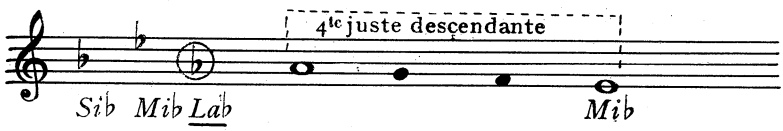


Les bémols d'une armature indiquant une tonalité se succèdent dans l'ordre suivant : SI-MI-LA-RE-SOL-DO-FA. On constate que cet ordre est exactement l'inverse de celui des dièses.

La tonalité d'une œuvre musicale dont l'armature est formée de ♭, s'identifie de la manière suivante :

En partant du dernier ♭ qui figure à la clé, *descendre d'une quarte juste pour trouver la tonique.*

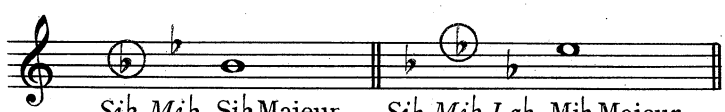
Exemple

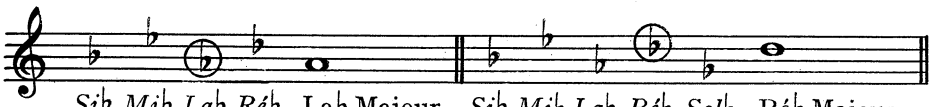


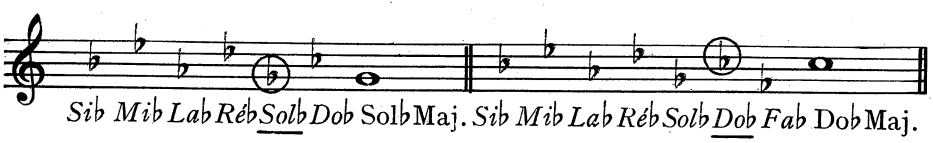
D'où l'on déduit que la TONALITÉ dans ce cas, est *Mi ♭ Majeur*

Autre procédé : Considérer comme TONIQUE, la note correspondant à *l'avant-dernier ♭* de l'armature.

Exemples :

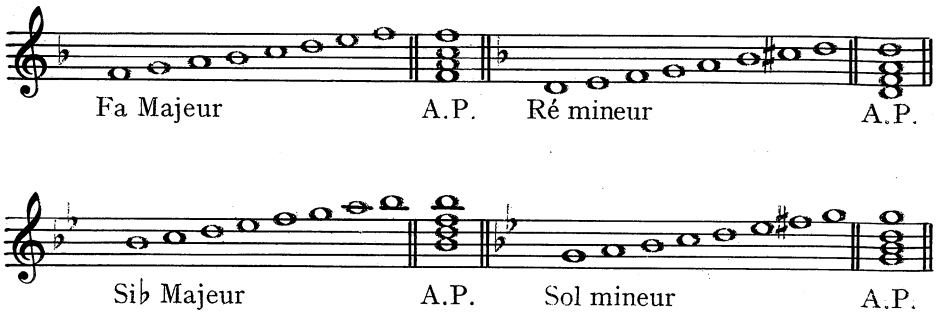


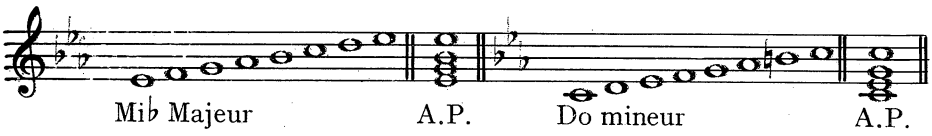




Chacune de ces gammes majeures en ♭ a sa *gamme mineure relative* correspondante.

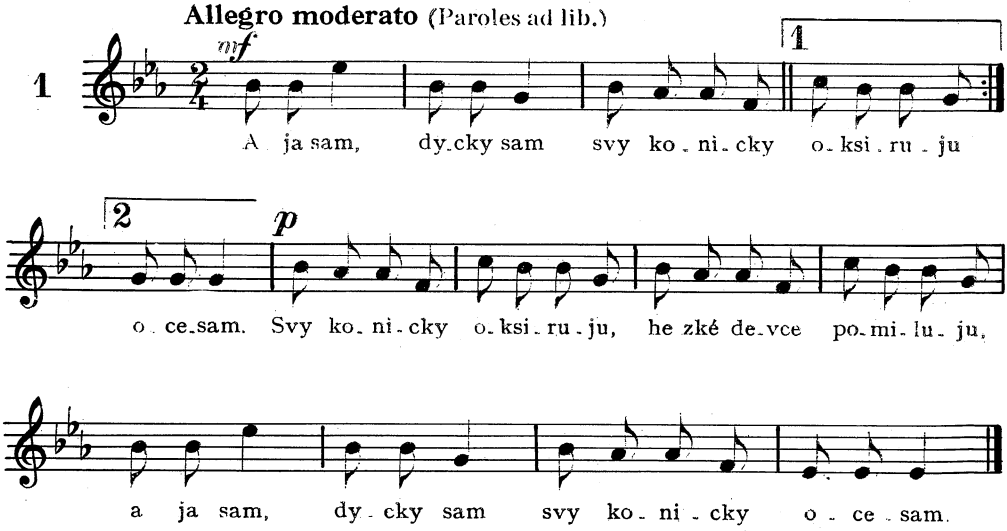
Après les gammes de Ré mineur et Sol mineur déjà connues et utilisées :

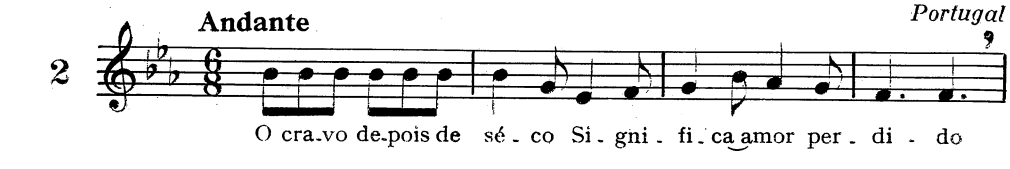
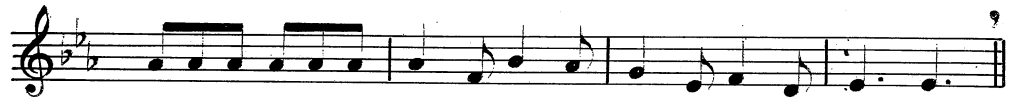
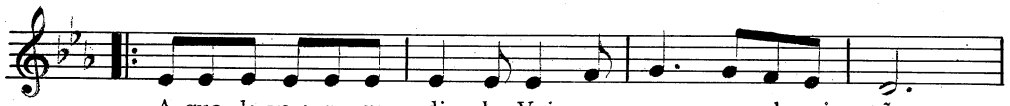
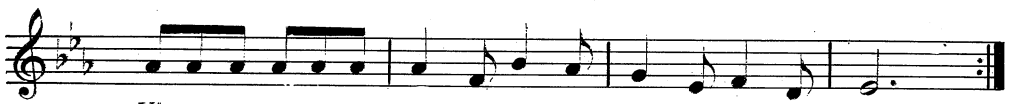


on peut ajouter la gamme de Mi♭ Majeur (3♭ : Si♭, Mi♭, La♭) et sa gamme relative *Do mineur* (note sensible : SI ♮).

EXERCICES

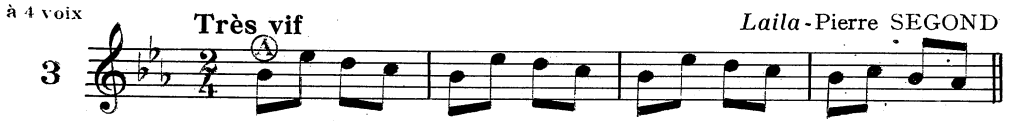
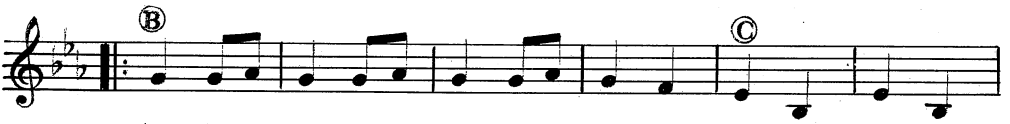
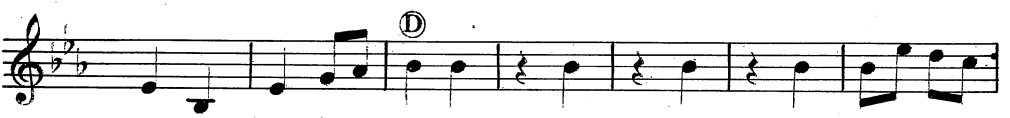
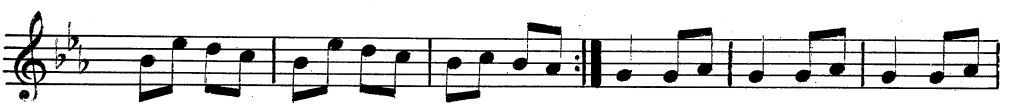
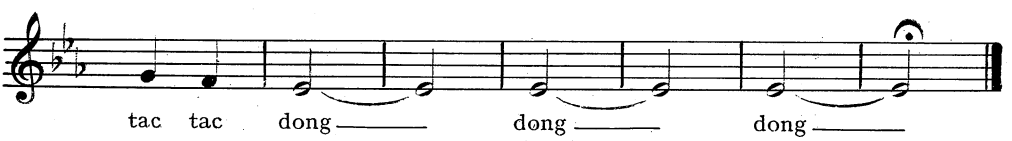
Tchécoslovaquie

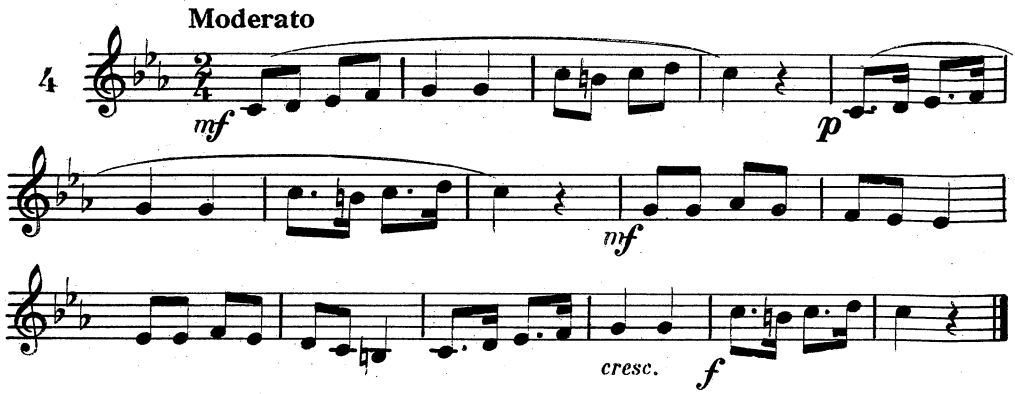
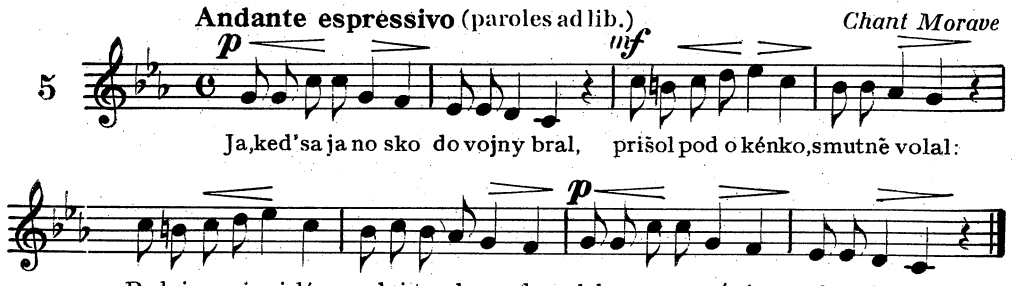
Allegro moderato (Paroles ad lib.)



2 **Andante** *Portugal*



Canon à 4 voix

3 **Très vif** *Laila* - Pierre SEGOND



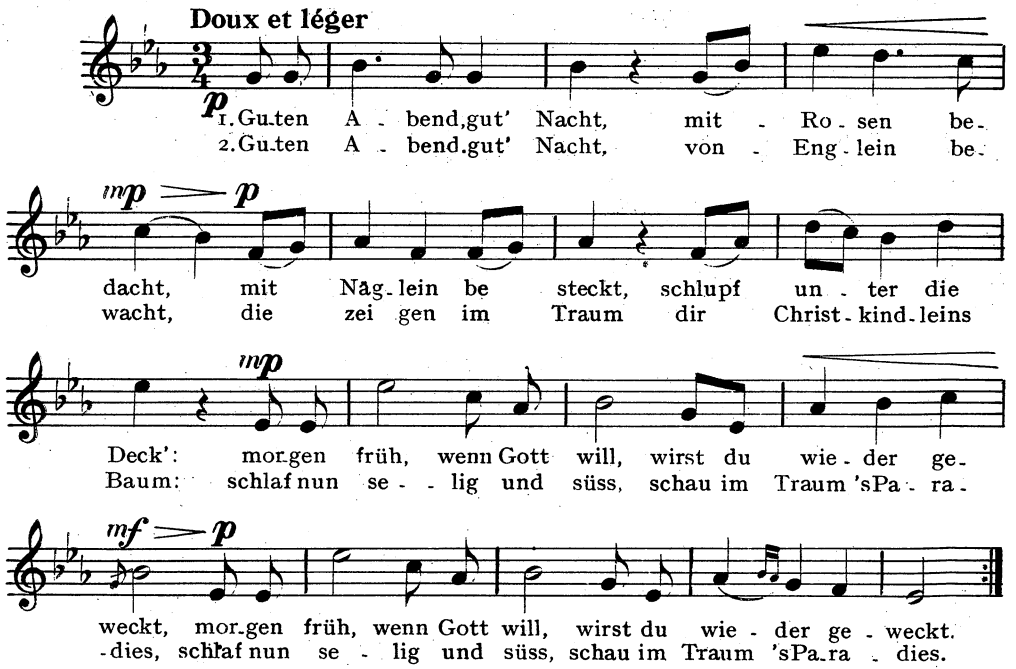
Autorisation Economat cantonal, Genève.



CHANT APPLICATION

BERCEUSE

Paroles de K.J. SIMROCK

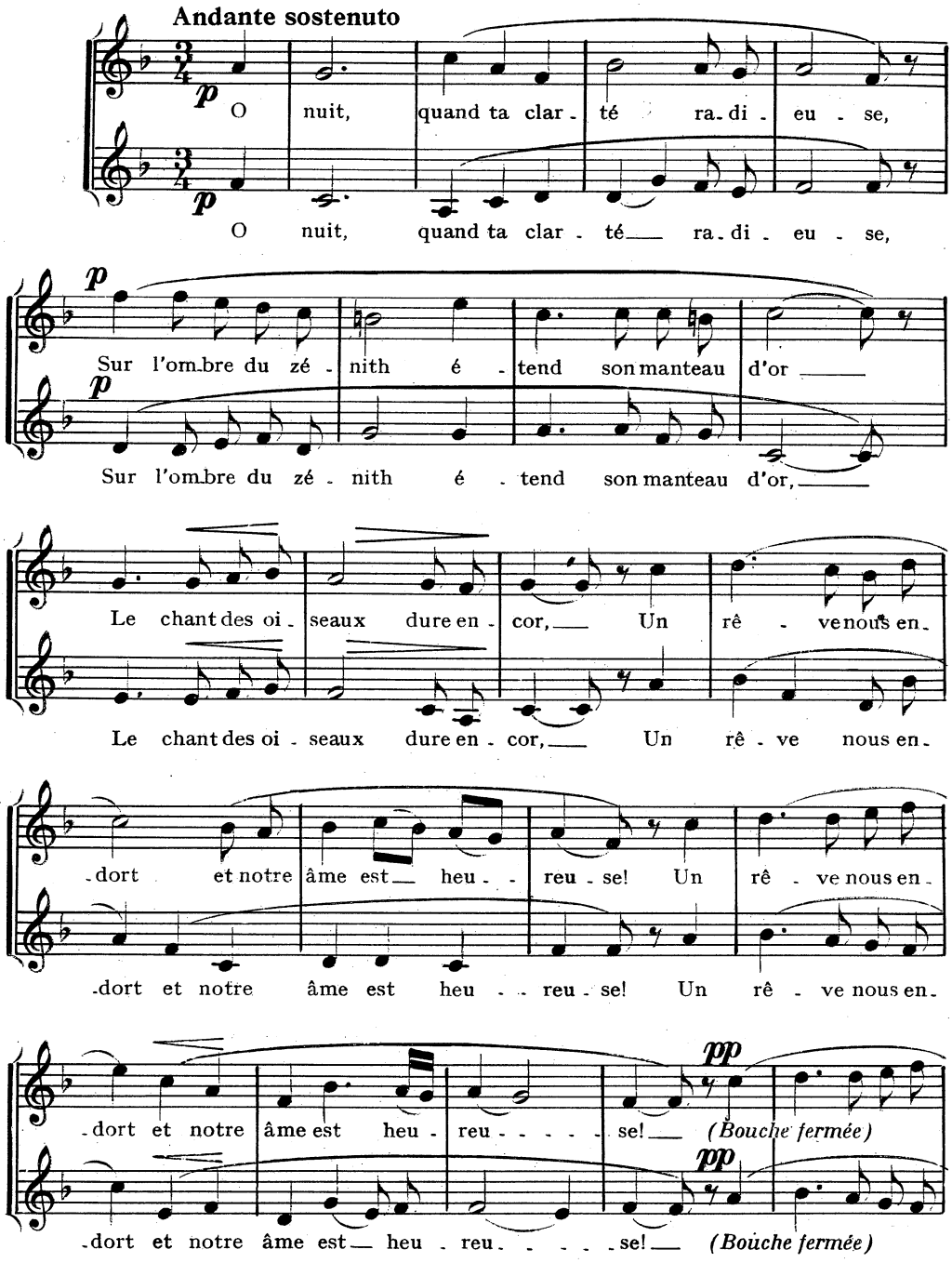
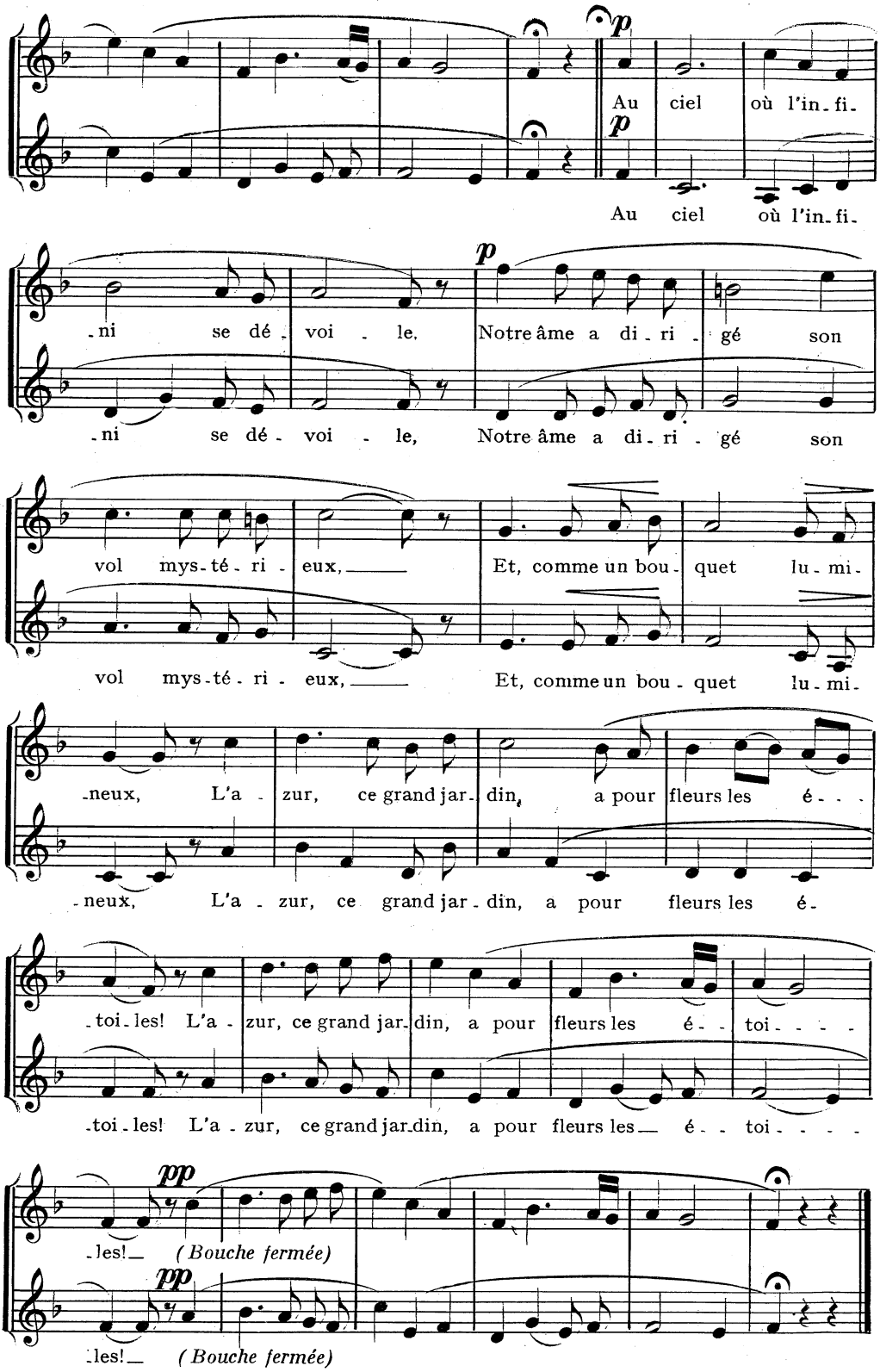
J. BRAHMS
1833-1897



CHANT

HYMNE A LA NUIT [1]

Poésie de
Paul GRAVOLLET
de la Comédie Française

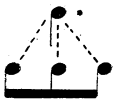
RAMEAU
1683-1764
Transcription A. DROUIN

(1) Existe séparé et avec accompagnement de Piano (A. Leduc Éditeur).

p
Au ciel où l'in-fi-
p
Au ciel où l'in-fi-
-ni se dé-voi-le.
p
Notre âme a di-ri-gé son
-ni se dé-voi-le,
Notre âme a di-ri-gé son
vol mys-té-ri-eux,
Et, comme un bou-quet lu-mi-
vol mys-té-ri-eux,
Et, comme un bou-quet lu-mi-
-neux, L'a-zur, ce grand jar-din, a pour fleurs les é-
-neux, L'a-zur, ce grand jar-din, a pour fleurs les é-
-toi-les! L'a-zur, ce grand jar-din, a pour fleurs les é-toi-
-toi-les! L'a-zur, ce grand jar-din, a pour fleurs les é-toi-
pp
-les! (Bouche fermée)
pp
-les! (Bouche fermée)

8

THÉORIE

MESURES COMPOSÉES
a 3 et a 4 temps ($\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$)

Nous avons appris précédemment (1) l'existence de mesures dites *composées*. Dans ces mesures, chaque temps est divisible en 3 parties égales et l'unité de temps est représentée par une valeur pointée.
Ce sont les mesures à temps *ternaires :*

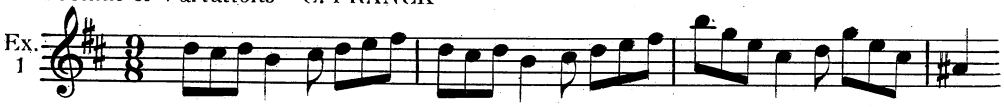


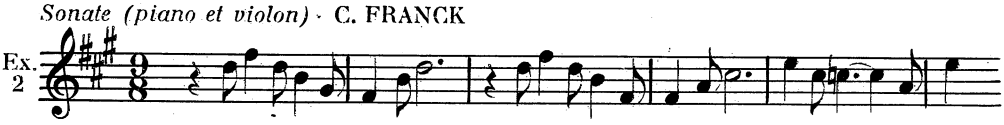
La plus employée de ces mesures est celle que l'on chiffre $\frac{6}{8}$ (6 ♪) Elle est la mesure *correspondante* de la mesure à $\frac{2}{4}$ (mesure simple) et se bat également à 2 temps.

Les autres mesures simples ont aussi une mesure composée correspondante.

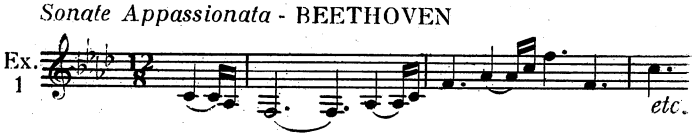
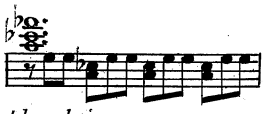
La mesure composée à **3** *temps* se chiffre $\frac{9}{8}$ (9 ♪). L'unité de temps est la ♩. Faute d'avoir une valeur représentant 9 croches, il faut constituer l'unité de mesure au moyen d'une liaison ; c'est donc la valeur suivante : ♩. ♩.

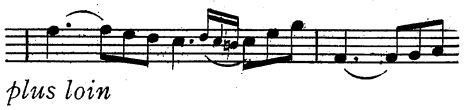
Prélude et Variations - C. FRANCK

Ex. 1

Sonate (piano et violon) - C. FRANCK

Ex. 2

La mesure composée à 4 temps se chiffre $\frac{12}{8}$ (12 ♪).
L'unité de temps est la ♩. et l'unité de mesure est la 𝅝.

Sonate Appassionata - BEETHOVEN

Ex. 1

6ème Symphonie (Pastorale), 2ème mouvement - BEETHOVEN

Ex. 2

Quelques autres mesures:

En plus des mesures qui sont le plus souvent utilisées :

Mesures simples	*Mesures composées*
$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$	$\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

il existe d'autres mesures qui se battent également à 2, 3 ou 4 temps, mais qui n'ont pas la ♩ ni la ♩. comme unité de temps. Les plus fréquentes sont les suivantes:

a) Mesures simples ayant la 𝅗𝅥 pour unité de temps :

nombre de temps	*chiffrage*	*unité de mesure*
2	$\frac{2}{2}$	𝅝
3	$\frac{3}{2}$	𝅝.
4	$\frac{4}{2}$	𝅜 (la carrée qui équivaut à 2 𝅝)

b) Mesures simples ayant la ♩ comme unité de temps :

nombre de temps	*chiffrage*	*unité de mesure*
2	$\frac{2}{8}$	♩
3	$\frac{3}{8}$	♩.
4	$\frac{4}{8}$	𝅗𝅥

Parmi ces trois dernières mesures, la plus souvent utilisée est la mesure à $\frac{3}{8}$

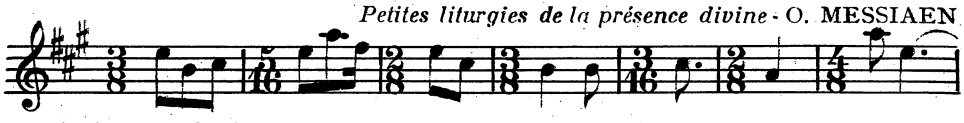
Remarque importante : Ne pas confondre ces mesures simples $\frac{2}{8}$ (2 temps), $\frac{3}{8}$ (3 temps), $\frac{4}{8}$ (4 temps), qui ont une ♩ par temps, avec les mesures composées $\frac{6}{8}$ (2 temps), $\frac{9}{8}$ (3 temps), $\frac{12}{8}$ (4 temps)

Seul le chiffre du haut indique si la mesure est simple ou composée :

Chiffres 2, 3, ou 4 pour les mesures simples
et » 6, 9, » 12 » » » composées

La musique contemporaine, dont la symétrie n'est pas aussi rigoureuse que celle de la musique classique, emploie pour traduire ses rythmes, un grand nombre de mesures comme celles citées plus haut

Voici, à titre d'exemple, un court extrait d'une œuvre contemporaine :

Petites liturgies de la présence divine - O. MESSIAEN

Autorisation Durand & Cie., Paris

Ces nouvelles mesures ont, elles aussi, des *mesures composées correspondantes :*

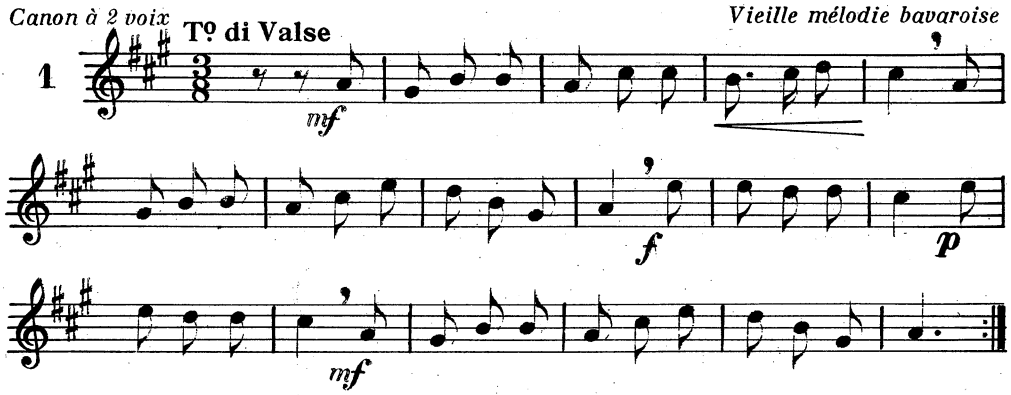
			unité de mesure
$\frac{2}{2}$ $(\frac{2}{\rho})$	correspond	$\frac{6}{4}$ $(\frac{2}{\rho.})$	$o.$
$\frac{3}{2}$ $(\frac{3}{\rho})$	»	$\frac{9}{4}$ $(\frac{3}{\rho.})$	$o. \rho.$
$\frac{4}{2}$ $(\frac{4}{\rho})$	»	$\frac{12}{4}$ $(\frac{4}{\rho.})$	$o. o.$
$\frac{2}{8}$ $(\frac{2}{♪})$	»	$\frac{6}{16}$ $(\frac{2}{♪.})$	$♪.$
$\frac{3}{8}$ $(\frac{3}{♪})$	»	$\frac{9}{16}$ $(\frac{3}{♪.})$	$♪. ♪.$
$\frac{4}{8}$ $(\frac{4}{♪})$	»	$\frac{12}{16}$ $(\frac{4}{♪.})$	$\rho.$

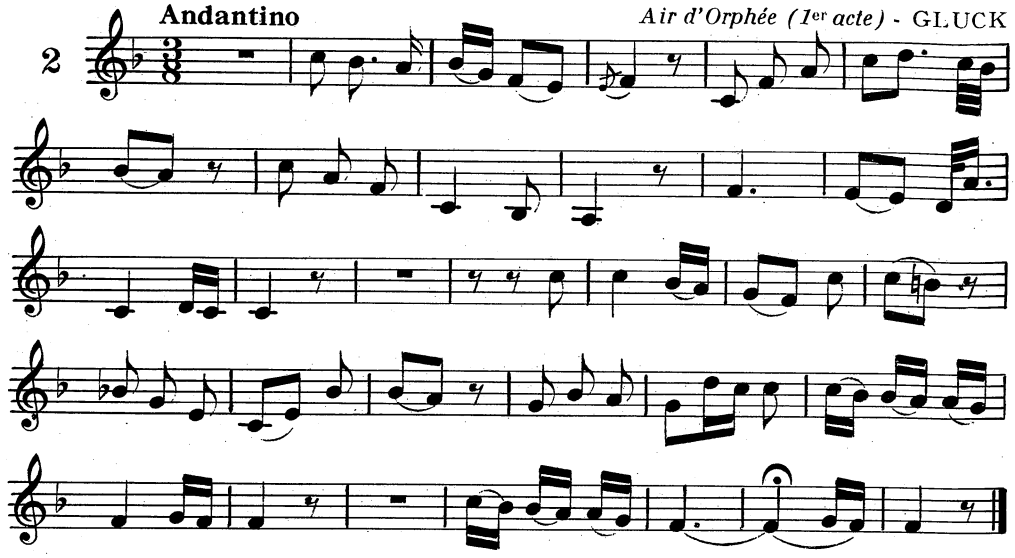
On peut encore signaler quelques mesures telles que $\frac{5}{4}$ ou $\frac{7}{4}$ qui sont en réalité un "combiné de deux mesures usuelles" :

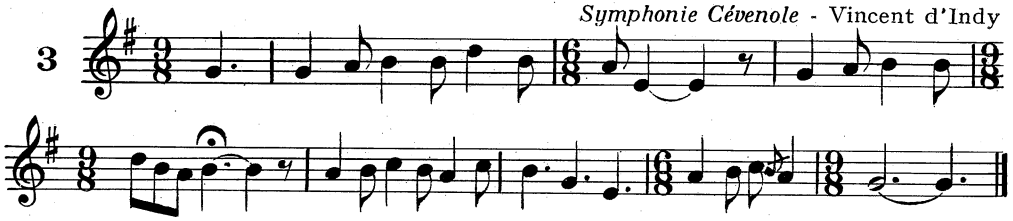
$\frac{5}{4} \longrightarrow \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ ou $\frac{7}{4} \longrightarrow \frac{4}{4} + \frac{3}{4}$

EXERCICES

Canon à 2 voix **Tº di Valse** *Vieille mélodie bavaroise*

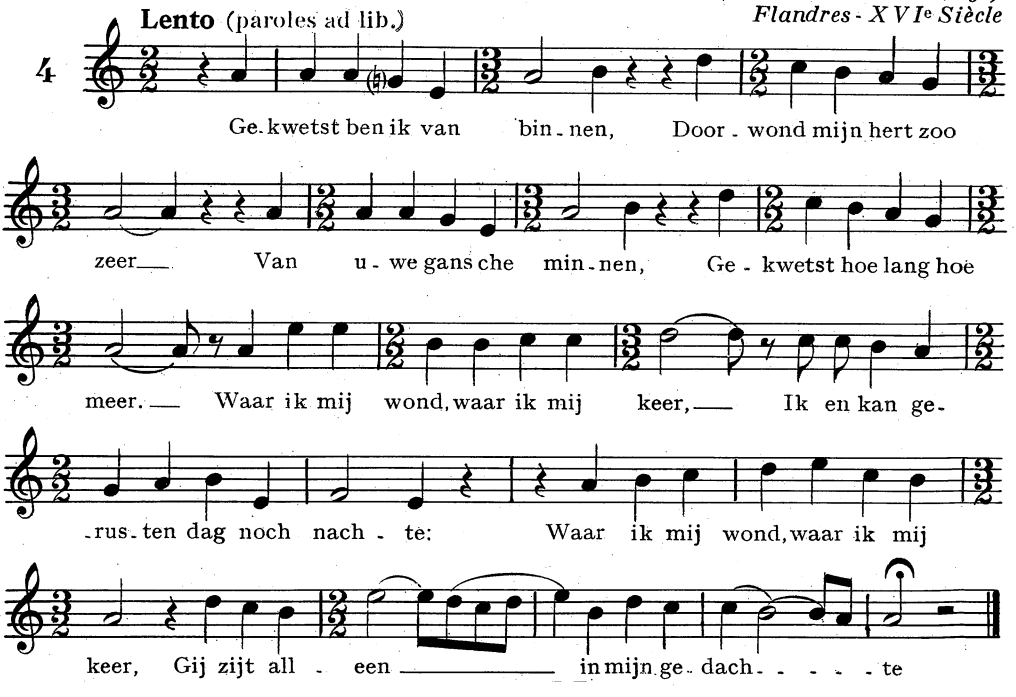
1

2 **Andantino** *Air d'Orphée (1er acte)* - GLUCK



3 *Symphonie Cévenole* - Vincent d'Indy

Autorisation J. Hamelle Editeur Propriétaire.

Gekwetst ben ik van binnen *(Un mal secret me ronge)*
Flandres - XVIe Siècle

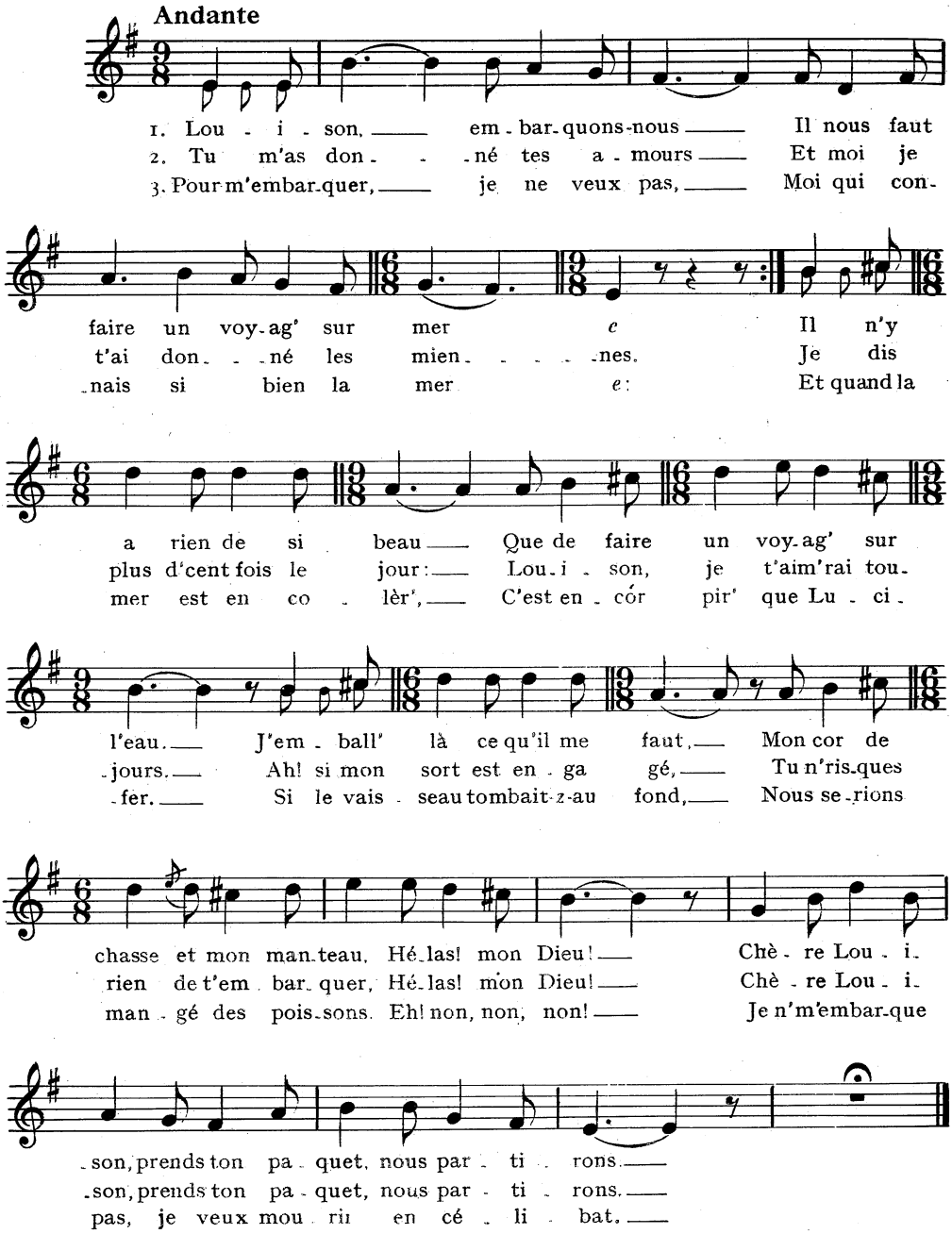
4 **Lento** (paroles ad lib.)



CHANT APPLICATION

LOUISON, EMBARQUONS-NOUS

Province de Namur

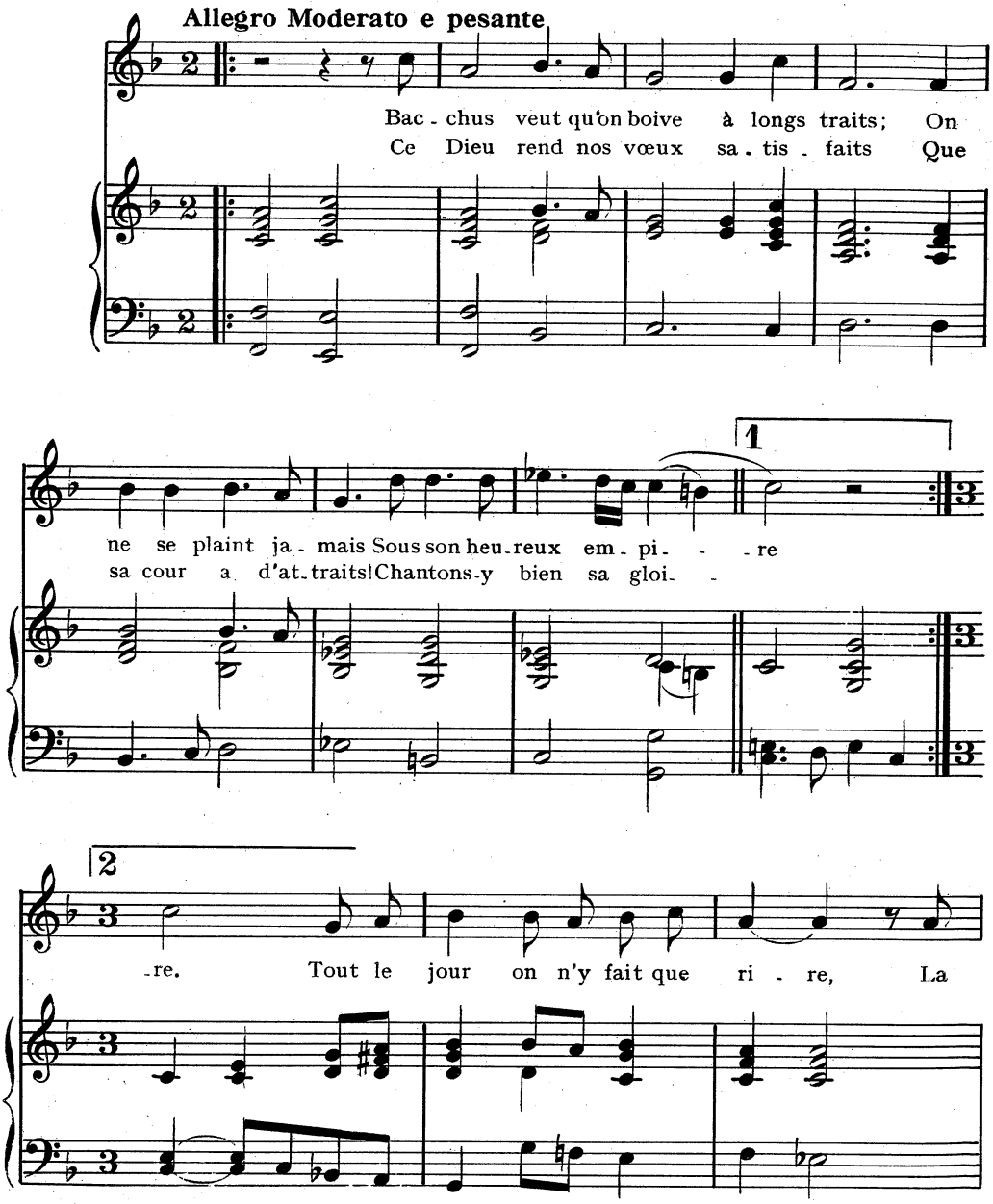
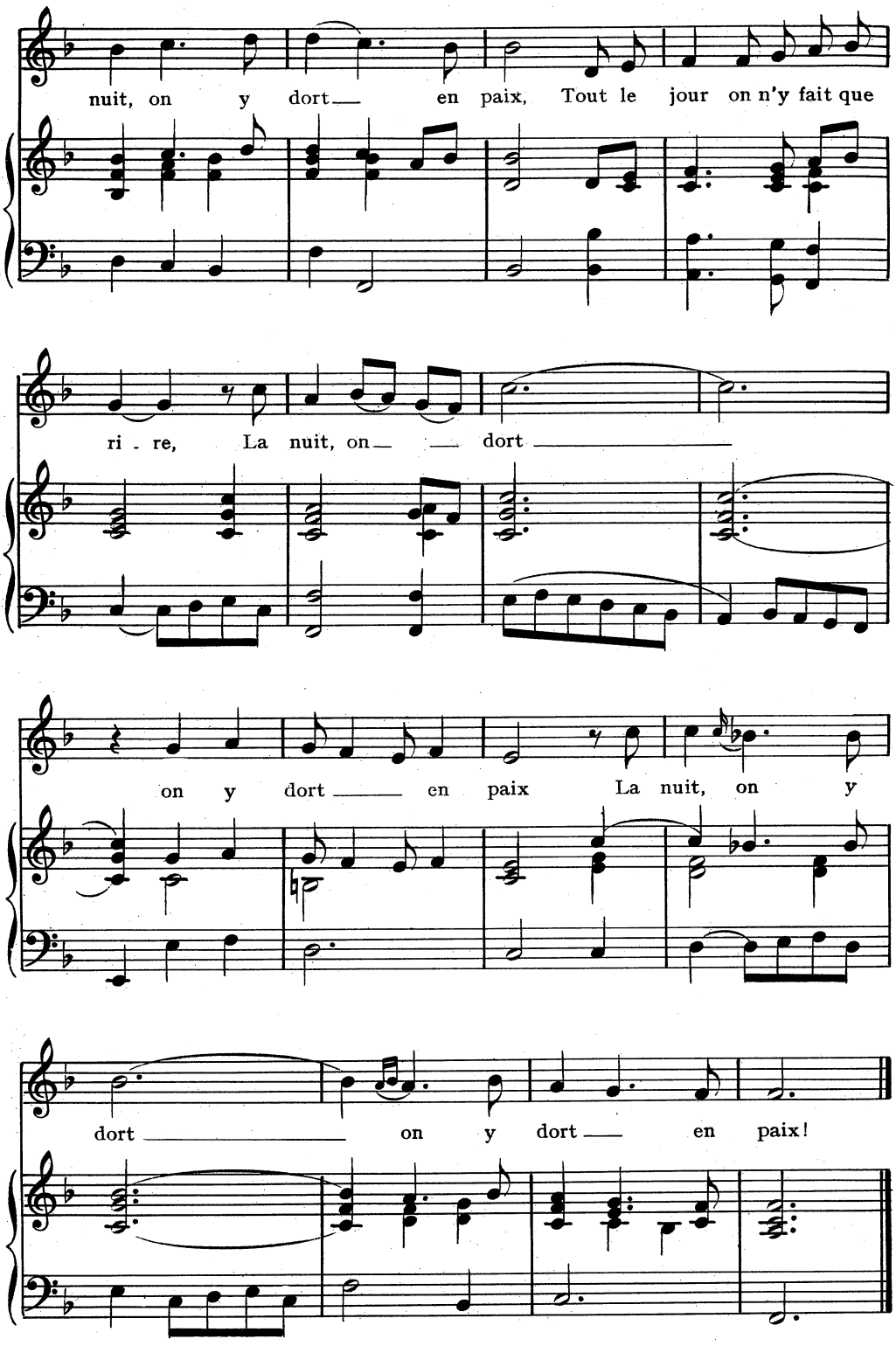


CHANT

PSYCHÉ

(AIR DE SILÈNE)

Poème de
Thomas CORNEILLE-FONTENELLE

Musique de
LULLY
1632-1687

nuit, on y dort en paix, Tout le jour on n'y fait que
ri - re, La nuit, on dort
on y dort en paix La nuit, on y
dort on y dort en paix!

9

THÉORIE

LE MOUVEMENT - LE MÉTRONOME

Nouvelles gammes : Mi Majeur, Do ♯ mineur

Dans le langage musical, le mot mouvement signifie l'allure plus ou moins rapide que l'on donne à un morceau ou à une phrase musicale.

On peut dénaturer un morceau en modifiant son mouvement. Par exemple, si l'on chantait très lentement le *Chant du Départ*, le souffle patriotique de cette œuvre disparaîtrait : la *Marche Funèbre* de Chopin perdrait son caractère si on la jouait à la cadence d'un pas redoublé (air militaire pour le défilé des troupes).

Pour fixer les mouvements, en général, on se sert de termes italiens ; ils se placent au commencement d'un morceau :

Mouvements lents	**Largo**	très lent - large
	Larghetto	un peu large
	Lento	lent
	Adagio	très lent
Mouvements modérés	**Andante**	très modéré, en allant
	Moderato	modéré
Mouvements vifs	**Allegro**	joyeux, allègre, rapide
	Allegretto	moins vif qu'Allegro
	Presto	pressé, hâtif
	Prestissimo	plus rapide que "Presto"
	Vivace	très vif
Autres termes	**Accelerando**	en accélérant
	Ritardendo	en retardant
	Ritenuto	en retenant

Pour préciser le mouvement, on indique parfois au début du morceau un chiffre correspondant à un des nombres figurant sur le tableau du *Métronome*.

Inventé en 1816 par Maelzel (1), le métronome est une boîte en forme de pyramide contenant un mouvement d'horlogerie. Mis en action, un ressort fait fonctionner une tige d'acier. Cette tige est une sorte de balancier dont la vitesse est règlable. Derrière lui, se trouve une plaquette dont les chiffres indiquent le nombre de battements en une minute.

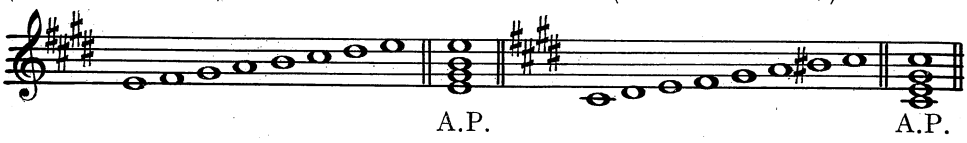
Ex. : 104 = ♩ soit 104 battements en une minute, chacun d'eux indiquant la vitesse d'une noire.

60 = ♩ signifie 60 noires dans 1 minute, soit une seconde par noire.

(1) Maelzel créa d'innombrables objets mécaniques et boîtes à musique. Ami de Beethoven, il fabriqua pour lui des cornets acoustiques afin d'atténuer sa cruelle surdité.

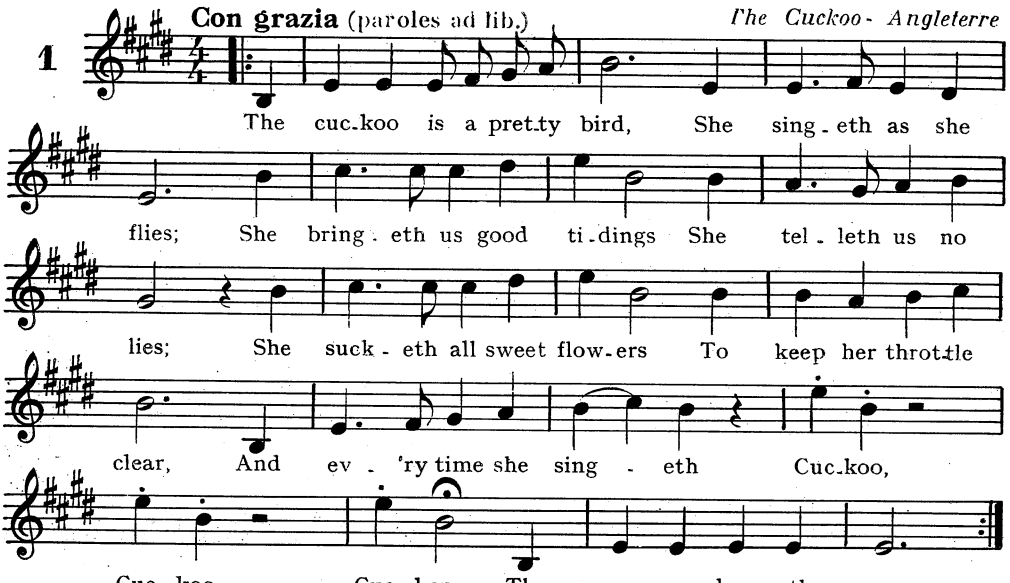
Nouvelles gammes : Mi Majeur, Do ♯ mineur

Mi Majeur : 4 ♯ à la clé
(note sensible Ré ♯)

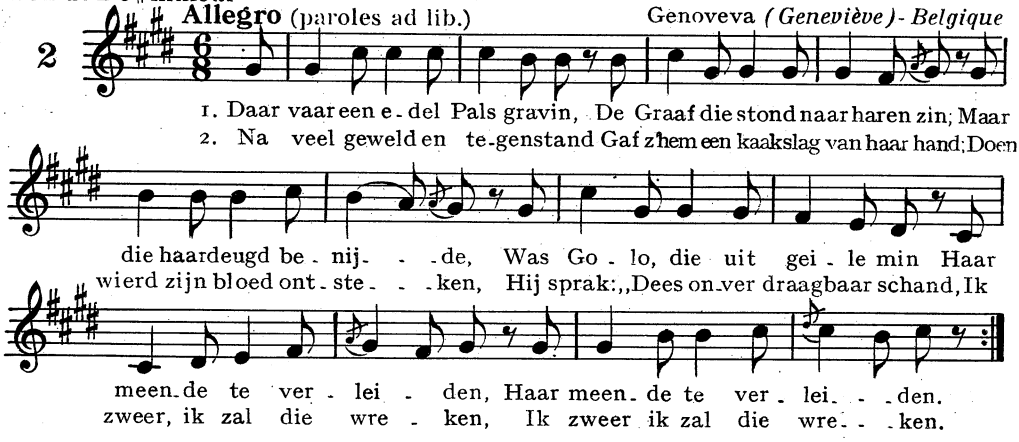
Do ♯ mineur : gamme relative de Mi Majeur
4 ♯ à la clé (note sensible Si ♯)

EXERCICES

Ton de Mi Majeur

1 **Con grazia** (paroles ad lib.) *The Cuckoo - Angleterre*

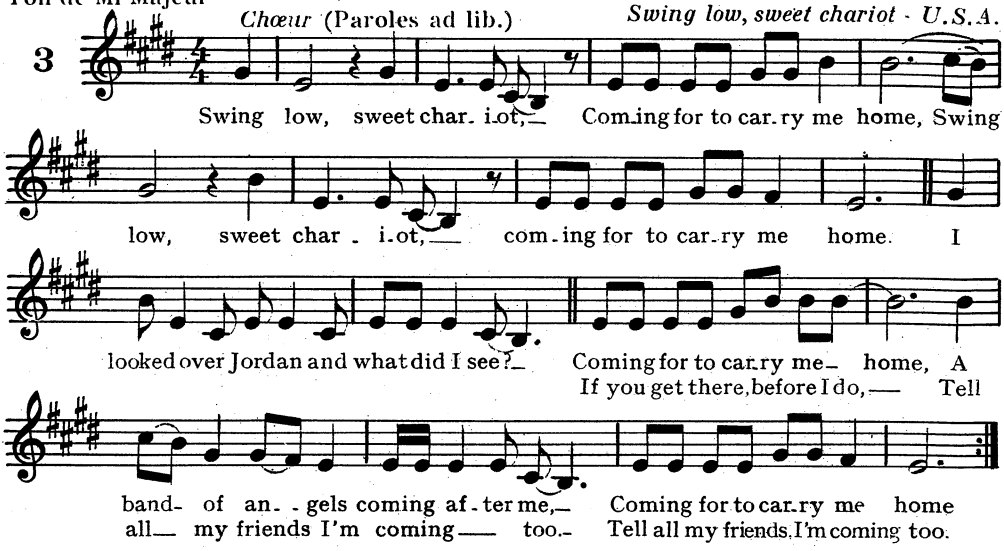


Ton de Do ♯ mineur

2 **Allegro** (paroles ad lib.) Genoveva *(Geneviève)* - *Belgique*

Nota: Légende bien connue de la comtesse Geneviève de Brabant, faussement accusée par un galant éconduit, condamnée par son mari à mourir avec son enfant, mais abandonnée dans le bois, la vie sauve, par les soldats chargés de la mettre à mort; vivant sept années dans la forêt avec son enfant que nourrit une biche; rencontrée enfin, au cours d'une partie de chasse, par le comte qui, ayant acquis la preuve de l'innocence de sa femme, la réhabilite et punit le calomniateur Golo.

Ton de Mi Majeur

Chœur (Paroles ad lib.) *Swing low, sweet chariot - U.S.A.*

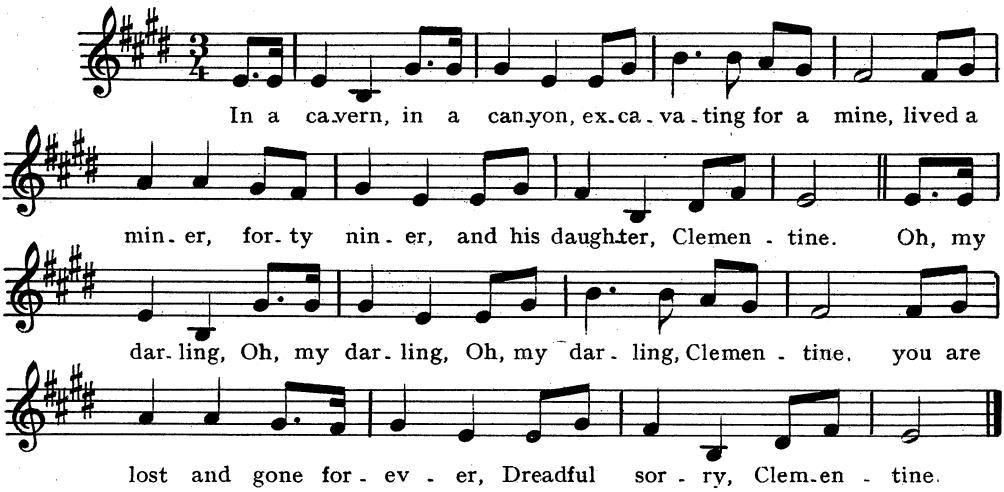


CHANT APPLICATION

CLEMENTINE

Chant populaire de Californie (USA)
lors de la ruée vers l'or de 1849.

Ton de Mi Majeur



Light she was and, like a fairy, and
her shoes were number nine,
Herring boxes, without topses, sandals
were for Clementine.

Drove she ducklings to the water,
every morning just at nine,
Stubbed her toe upon a splinter, fell
into the foaming brine.

Ruby lips above the water, blowing
bubbles soft and fine,
But alas I was no swimmer, so I lost
my Clementine.

There's a churchyard, on the hillside,
where the flowers grow and twine,
There grow roses, 'mongst the posies,
fertilized by Clementine.

10

THÉORIE

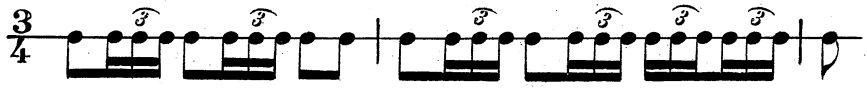
LE RYTHME

Le rythme est un élément naturel que nous trouvons partout autour de nous, en nous et, dans la musique plus que partout ailleurs car il en est la base.

Le rythme est aussi important que les sons.

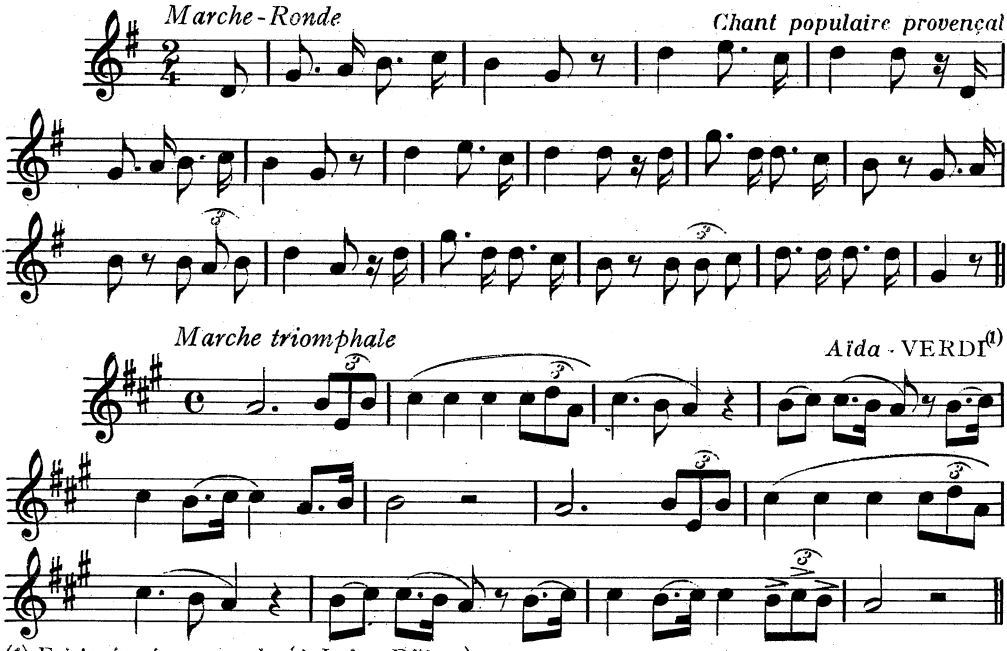
Il peut même exister à l'état pur :

Ex : nombreuses danses folkloriques exécutées sur des rythmes frappés sur un tambour.

Ex : début du "Boléro" de Ravel. *(Exécutées sur la caisse claire).*

Les peuples primitifs ont l'instinct du rythme et leurs chants sont riches en rythmes variés.

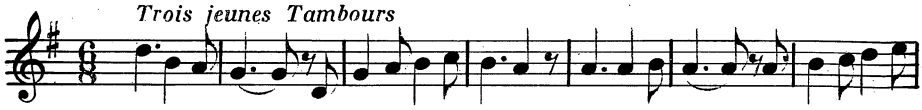
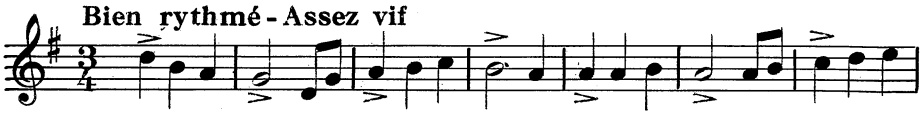
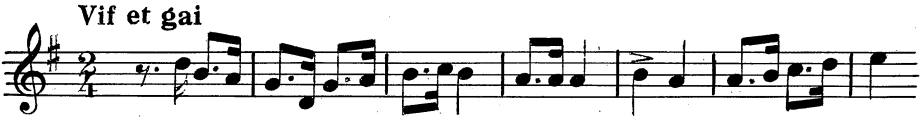
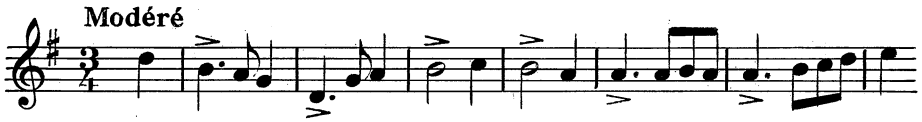
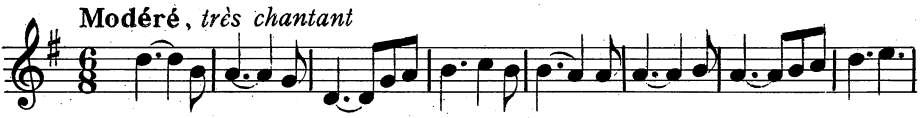
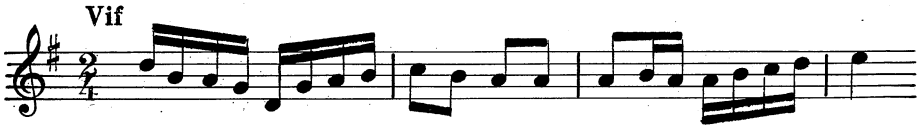
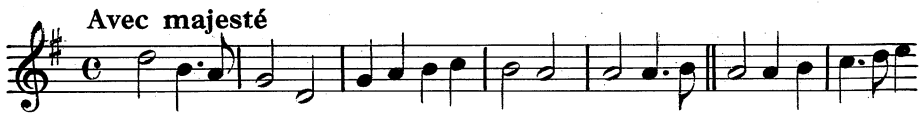
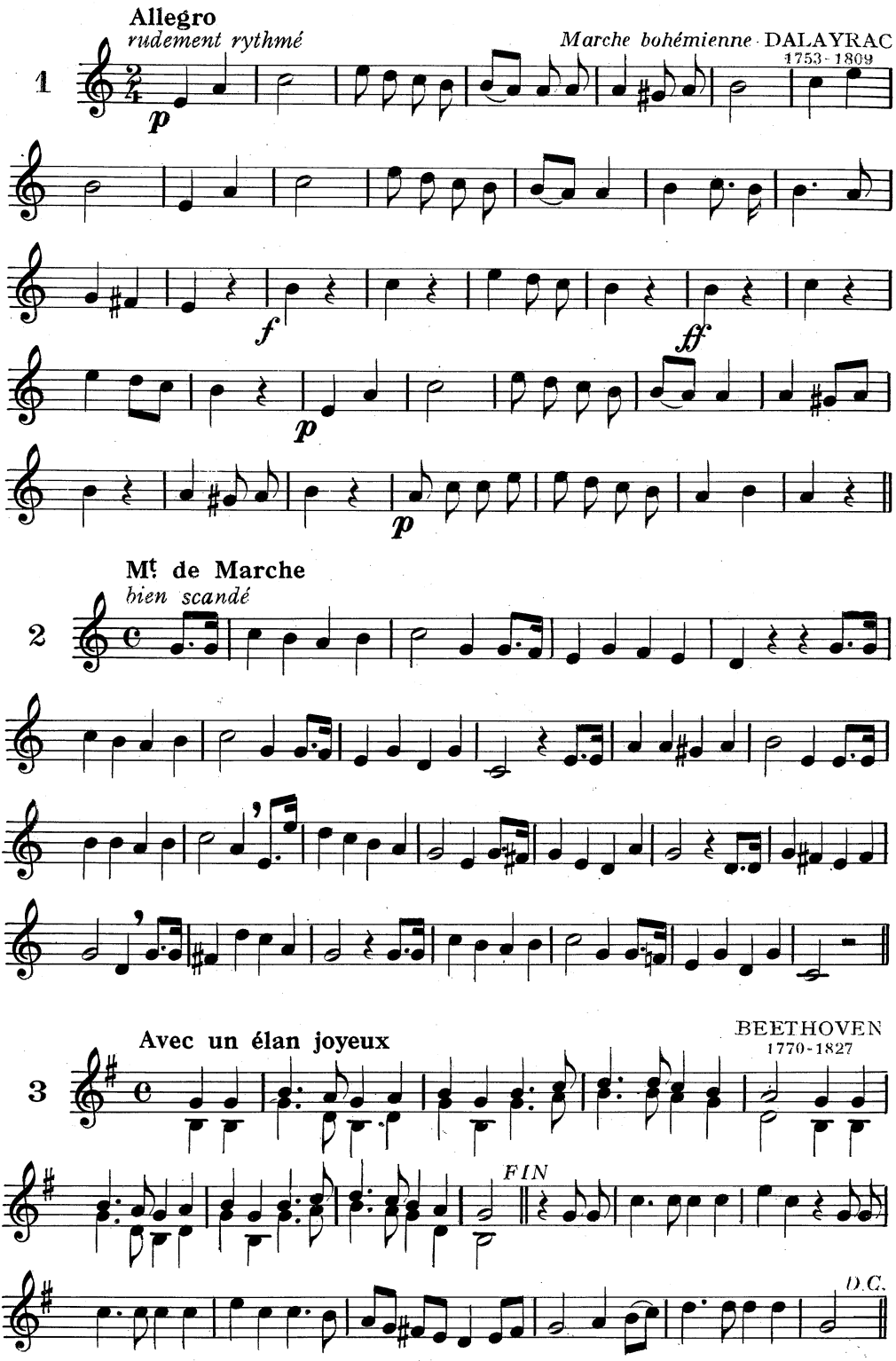
La nature nous offre de nombreux exemples de rythmes que l'on peut transposer dans le domaine musical: alternance régulière du jour et de la nuit, retour périodique des quatre saisons, mouvement de flux et de reflux de la mer, mouvement régulier du cœur de tout être vivant. Ce sont là des exemples de rythmes binaires.

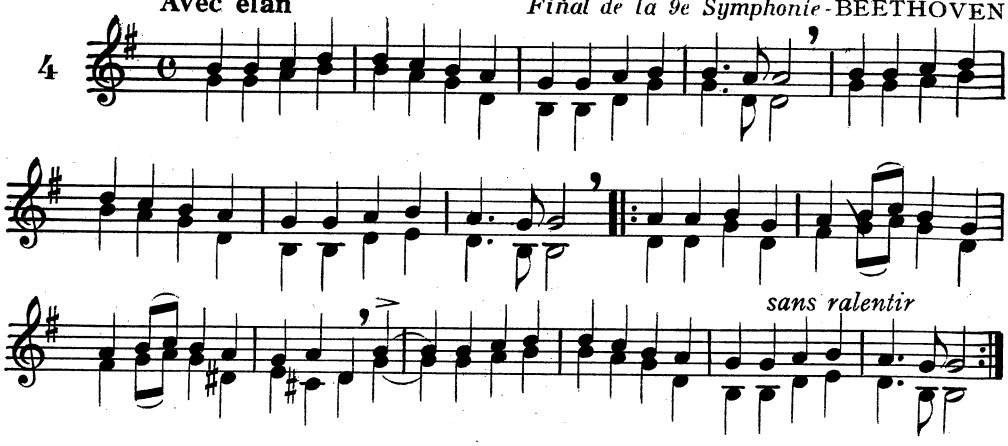
L'action de marcher avec l'alternance régulière pied gauche, pied droit, est un des exemples les plus frappants de rythme naturel. C'est aussi celui qui est le plus aisé à traduire en musique.

Marches : suivant que l'allure est plus ou moins rapide, on peut écrire ces rythmes à 2 ou à 4 temps.

(1) Existe séparé avec paroles (A. Leduc, Editeur).

Le caractère d'une même phrase mélodique peut être profondément modifié par le rythme:

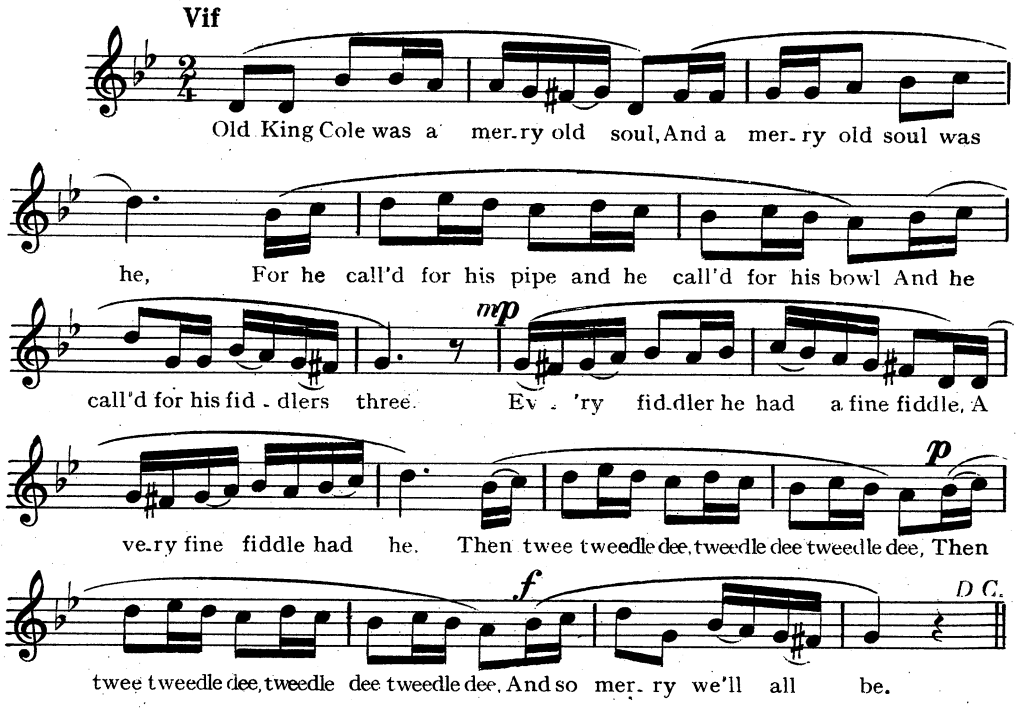
Exemple:

Phrase initiale: rythme de Marche

1*ère transformation*: Bourrée

2*ème transformation*: Ronde

3*ème transformation*: Valse

4*ème transformation*: Barcarolle

5*ème transformation*: Tambourin

6*ème transformation*: Marche Triomphale ou Hymne

EXERCICES

Allegro
rudement rythmé
Marche bohémienne · DALAYRAC
1753 - 1809
1
p
f
ff
p
p
Mt de Marche
bien scandé
2
Avec un élan joyeux
BEETHOVEN
1770-1827
3
FIN
D.C.

"Ode à la Joie"
Final de la 9e Symphonie - BEETHOVEN

CHANT APPLICATION

OLD KING COLE

U.S.A. - XVIIIe siècle

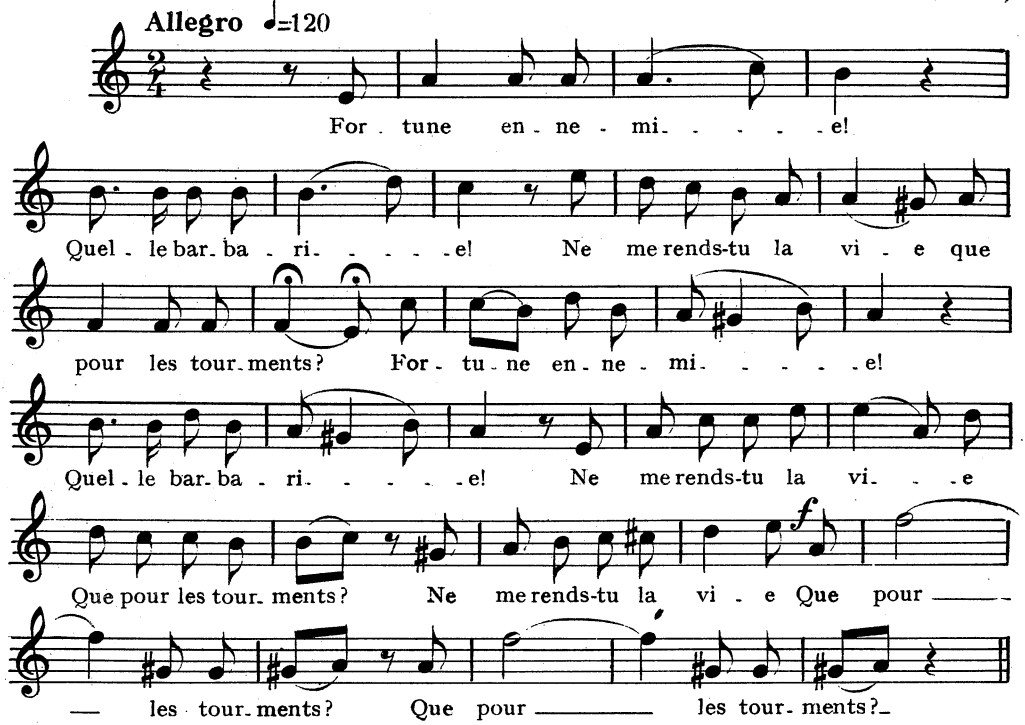


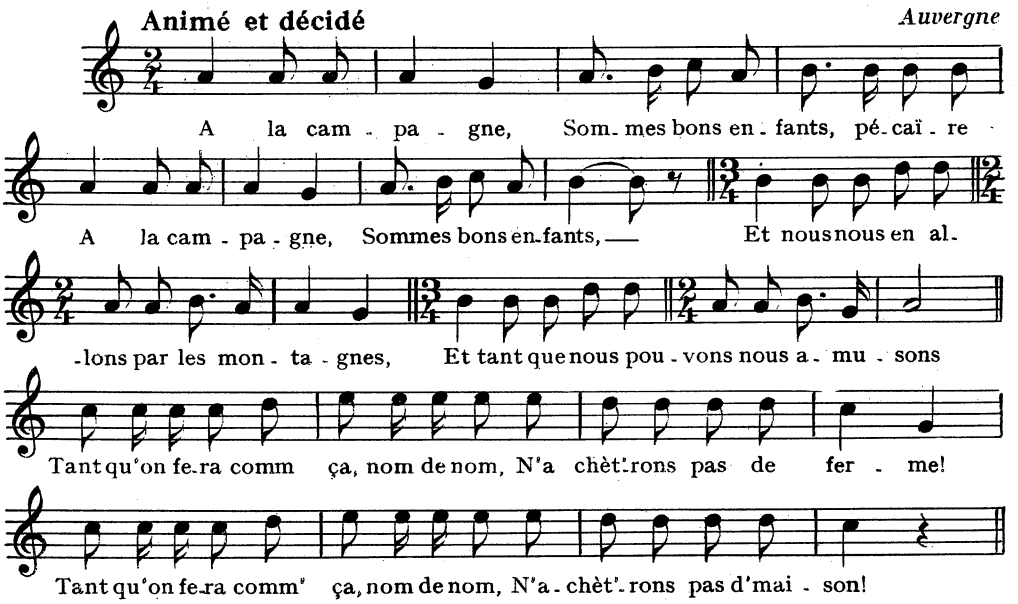
2 Old King Cole was a merry old soul
And a merry old soul was he,
For he called for his pipe and he called for his bowl
And he called for his harpers three.
Every harper he had a fine harp,
A very fine harp had he.
Then twang, twang-a-twang, twang-a-twang, twang-a-twang,
And so merry we'll all be.

CHANTS

ORPHÉE

(AIR D'EURYDICE)

GLUCK
(1714-1787)

A LA CAMPAGNE



11

THÉORIE

LE RYTHME *(fin)*

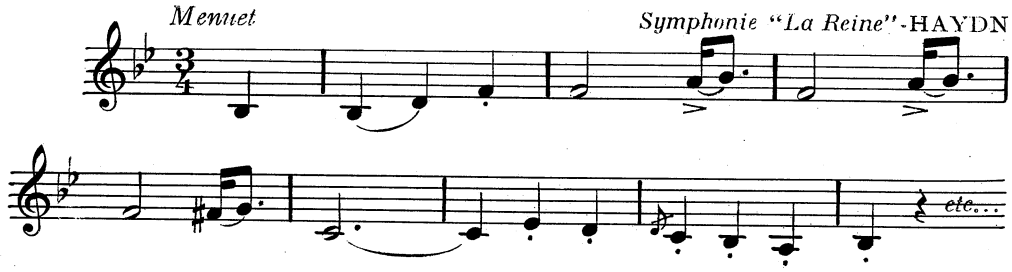
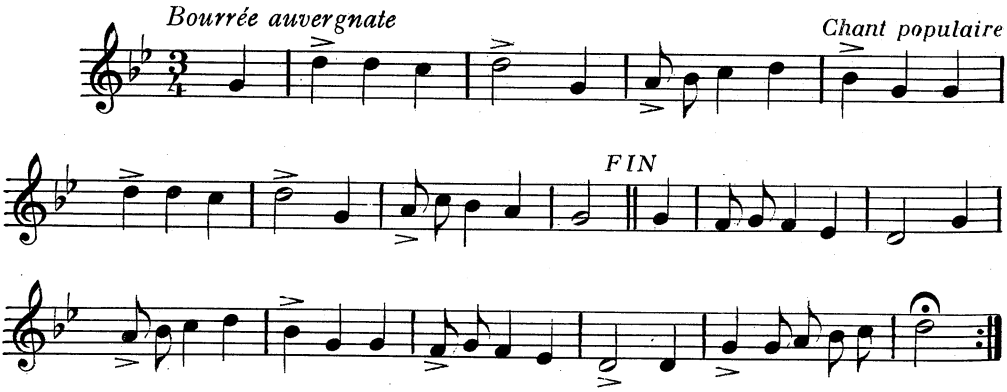
Si les mesures à 2 temps ou 4 temps contiennent l'alternance régulière d'un temps fort avec un temps faible (mesures utilisées pour les marches, rondes, polkas, etc...) les mesures à 3 temps correspondent à une accentuation différente: 1 temps fort pour 2 temps faibles, ce qui offre la possibilité de rythmes différents

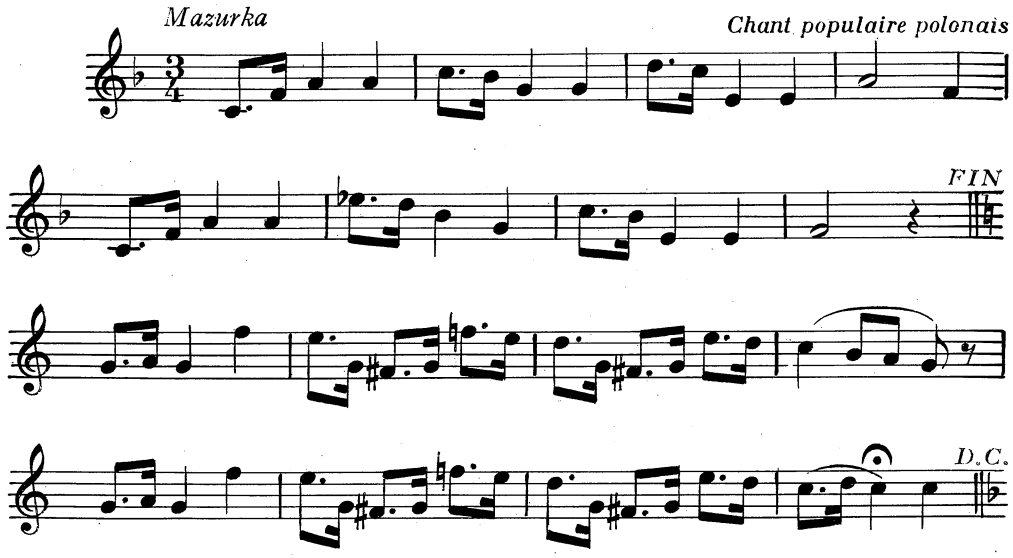
Suivant le cas, ces mesures à 3 temps peuvent être chiffrées :

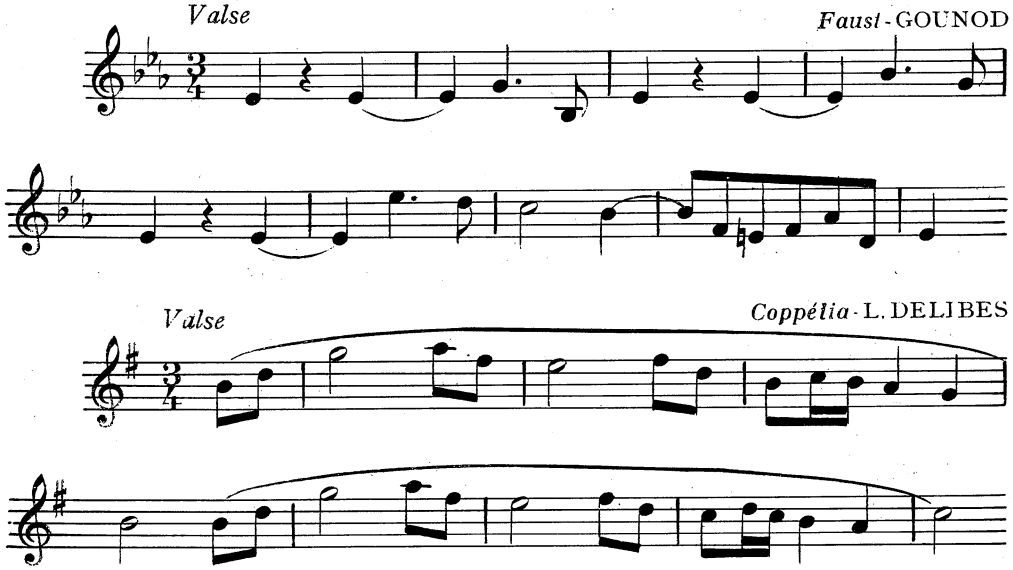
$\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$

Entrent dans cette catégorie :

1. *Le Menuet,* danse française très en vogue aux XVII[e] et XVIII[e] siècles. Mouvement modéré, caractère aimable, gracieux avec un peu de préciosité. D'un simple divertissement de salon, il passe avec Lulli d'abord, puis avec Couperin, Rameau, Haydn et Mozart à la musique instrumentale.

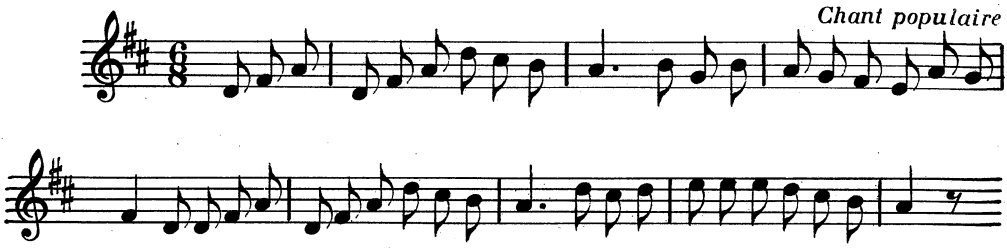
Incorporé à la *sonate* (évolution de la *suite*) puis plus tard à la *symphonie,* le Menuet fait partie de la construction classique de nombreuses œuvres instrumentales et symphoniques.

2. *La Bourrée,* danse populaire française, d'allure joyeuse, un peu lourde. On la pratique encore de nos jours dans certaines régions. (Auvergne, Limousin).

3. *La Mazurka,* danse nationale polonaise, de caractère chevaleresque.

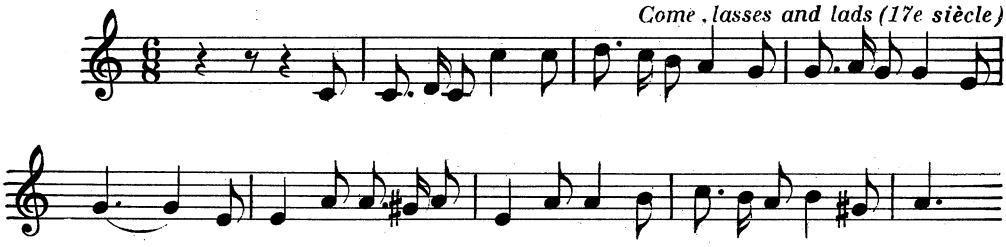
Certains compositeurs ont utilisé le rythme de la mazurka pour des pièces instrumentales. En particulier Frédéric Chopin, le grand compositeur polonais, a écrit de nombreuses mazurkas pour piano.

4. *La Valse,* danse d'origine allemande dérivée des danses populaires appelées *Ländler.* mais qui est devenue une danse de salon.

Le rythme si particulier de la valse a inspiré de nombreux compositeurs dont les œuvres ne sont nullement destinées à être dansées.

Tous ces rythmes que nous venons de voir étaient insérés dans des mesures simples à 2, 3 et 4 temps. Il en est d'autres qui nécessitent l'emploi des mesures composées (division ternaire du temps).

C'est le cas de :

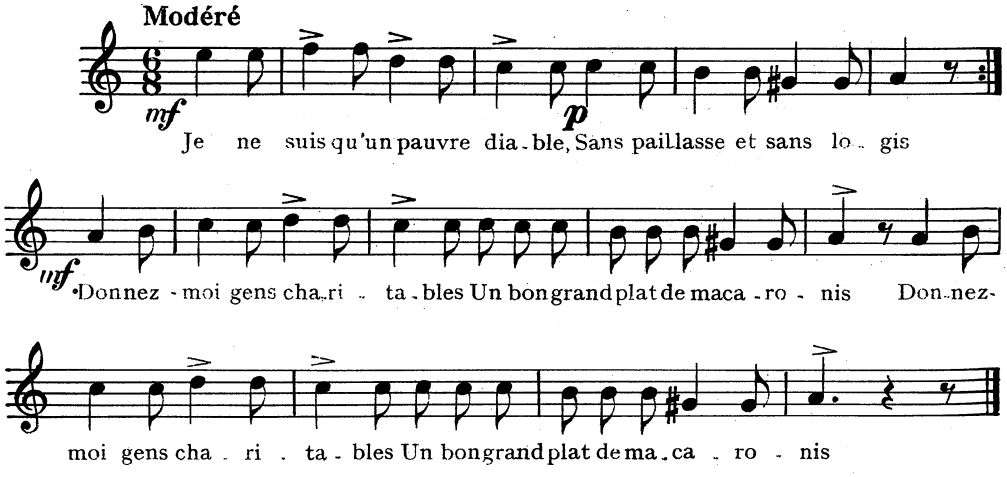
La Farandole, danse populaire provençale, accompagnée souvent par le *tambourin* et le *galoubet* (sorte de pipeau).

Chant populaire

La Gigue, danse populaire irlandaise.

Come, lasses and lads (17e siècle)

La Gaillarde, danse française, sautée, assez lourde.

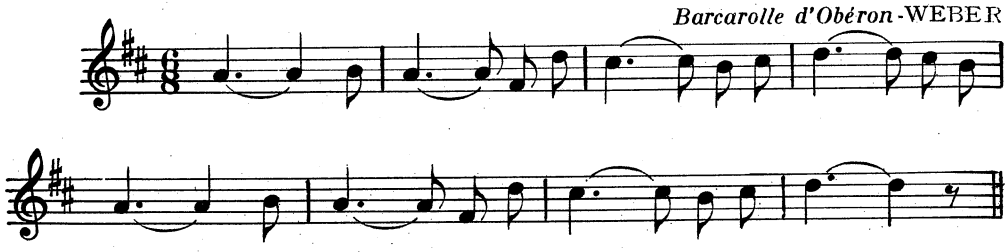
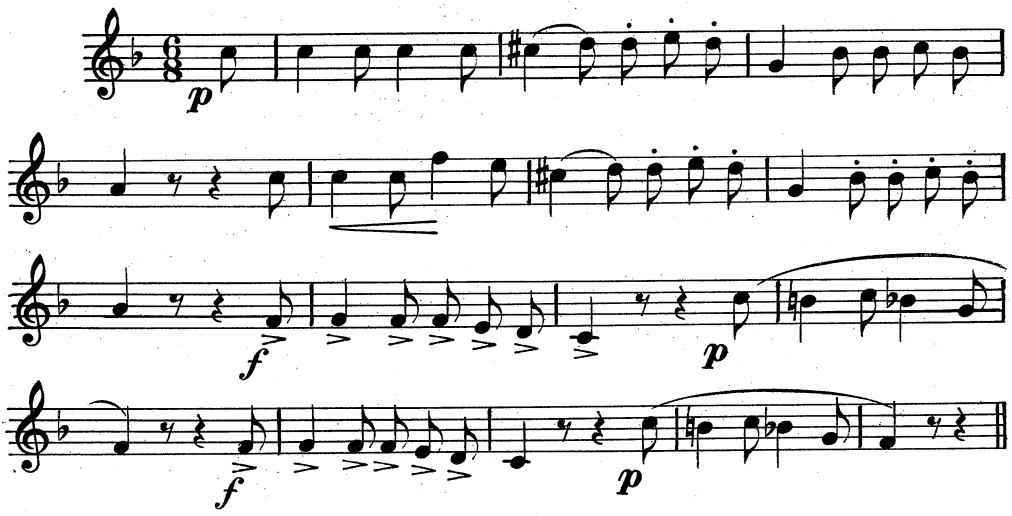
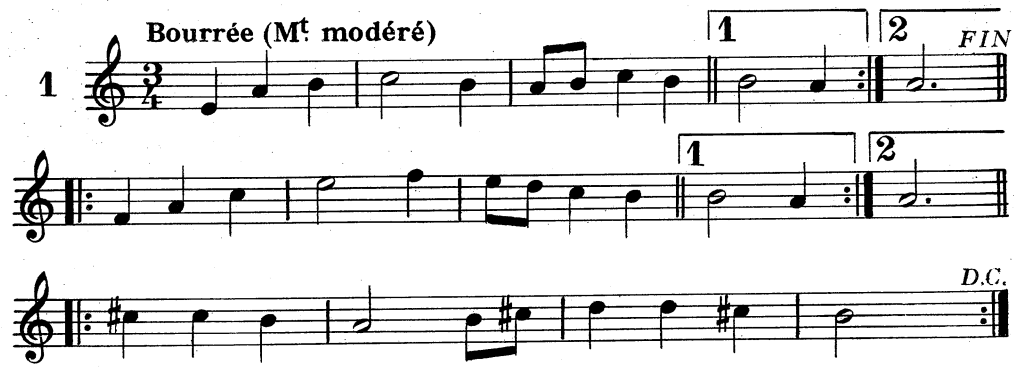
La Saltarelle, danse d'origine romaine d'allure sautillante, vive et gaie.

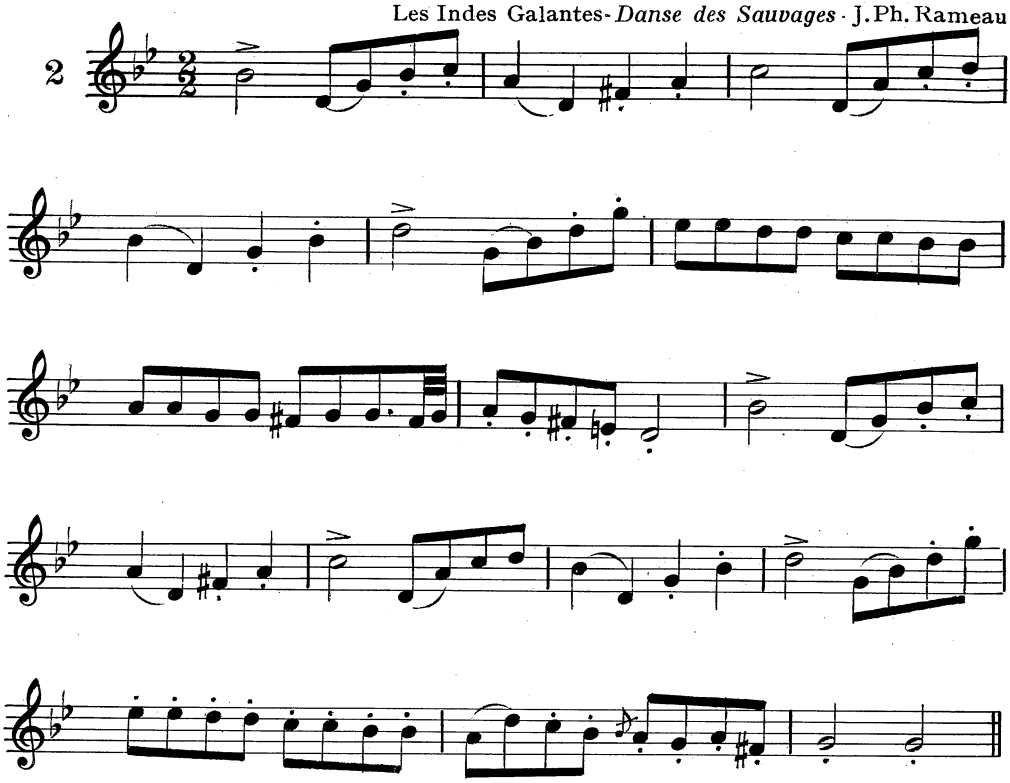
La Tarentelle, danse d'origine italienne, très rapide.

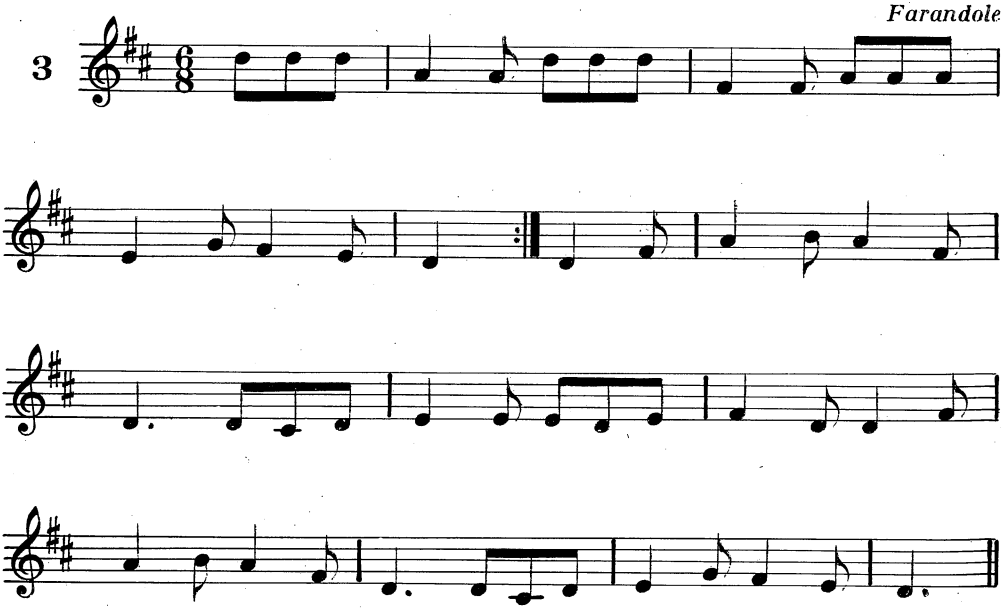


Parmi les rythmes caractéristiques écrits avec une mesure composée, mais qui ne sont pas des danses, on peut citer :

La Barcarolle, rythme berceur qui évoque le balancement des gondoles.

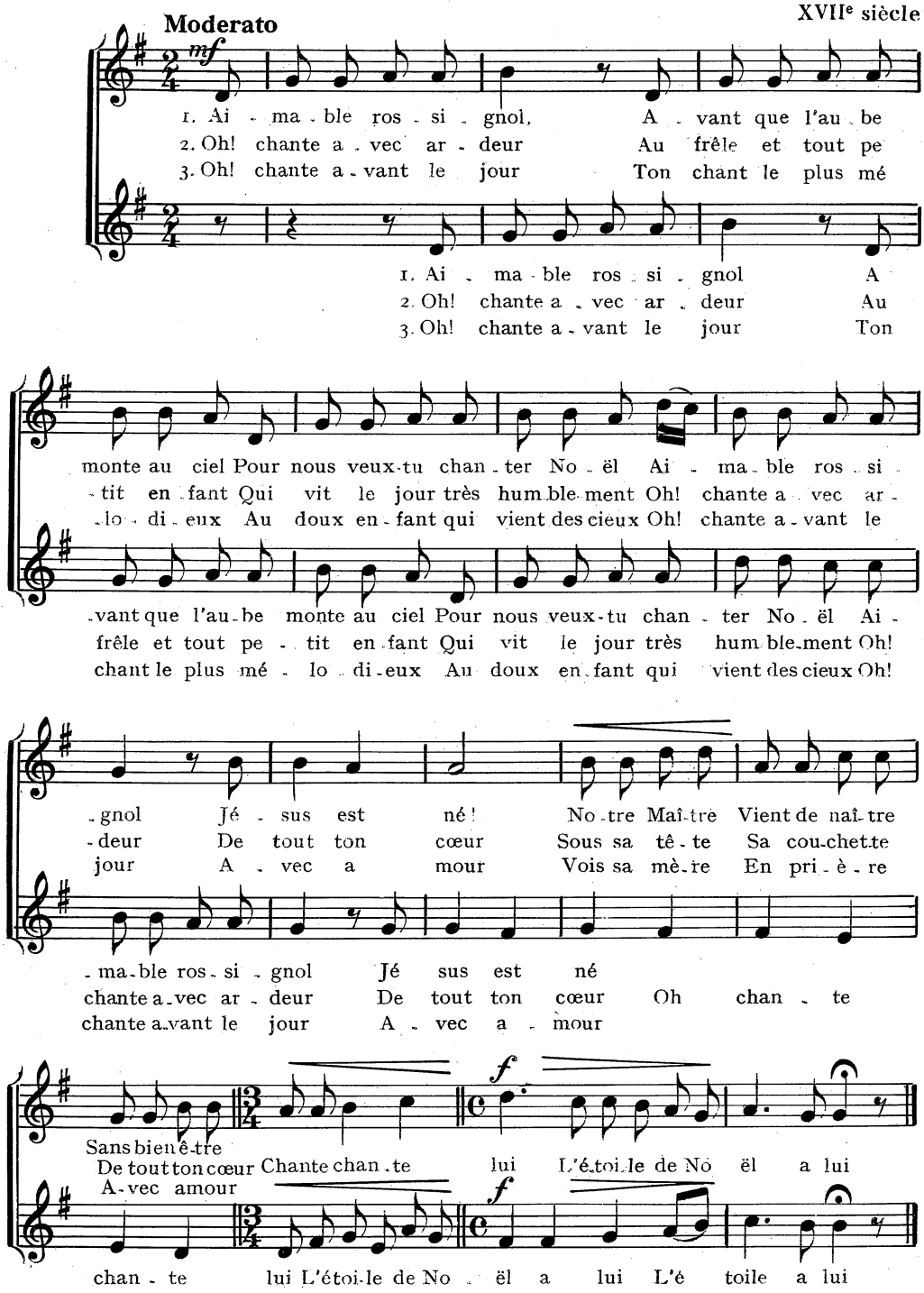
Barcarolle d'Obéron-WEBER

La Sicilienne, chanson des bergers de Sicile, au rythme berceur, un peu moins lent que la barcarolle.

EXERCICES

Les Indes Galantes - *Danse des Sauvages* - J. Ph. Rameau

2

Farandole

3

CHANT

LE ROSSIGNOL DE LA NOËL

à deux voix

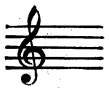
XVII[e] siècle

Autorisation Edmond Bohy, Lausanne

12

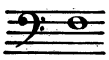
THÉORIE

LA CLEF DE FA 4e LIGNE
LES VOIX - LEUR ÉTENDUE

La Clef de Fa 4e ligne

Tous les exercices et leçons de solfège ont été jusqu'à présent notés en clef de Sol.

C'est en effet la clef la plus employée.

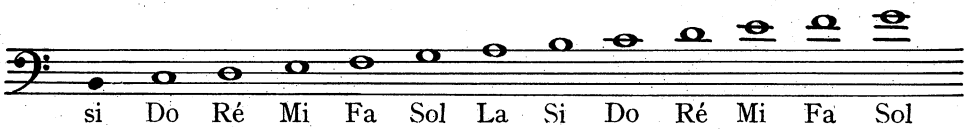
Ceux qui étudient le piano savent que c'est en clef de Fa 4ème ligne que l'on écrit la partie destinée à la main gauche.



Cette clef se place sur la 4ème ligne. Elle montre la place du Fa.

Elle est employée, non seulement pour la main gauche au piano, mais aussi pour les voix d'hommes graves (barytons et basses), pour les instruments à registres graves : violoncelle, contrebasse, trombone, cor, basson, etc...

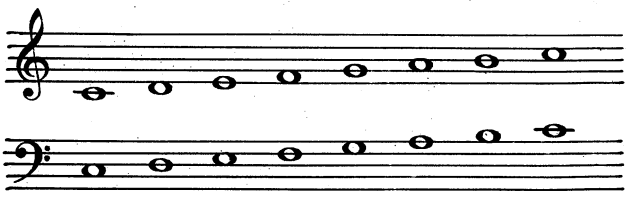
Voici les notes de l'échelle vocale écrites en clef de Fa 4ème.



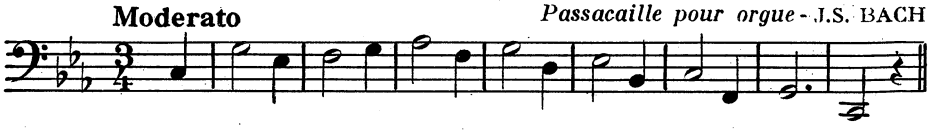
Sur le clavier d'un piano, ces notes se trouvent à la distance d'une octave inférieure des mêmes notes en clef de Sol.

Cependant, pour solfier on ne tient pas compte de cette différence et on chante de la même manière cette gamme de DO écrite dans les 2 clefs.

C'est ce que l'on nomme le diapason de convention.



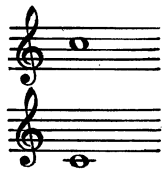
Exécutées au piano avec les deux mains, ces gammes se trouveraient à distance d'une octave.

EXERCICE

Les voix - leur étendue

Les voix humaines diffèrent suivant l'âge, le sexe et certaines particularités physiques telles que : conformation de la bouche, du larynx, des cordes vocales, capacité du souffle, etc... Elles sont faciles à différencier :

D'abord 2 groupes :

A) voix d'hommes - B) voix de femmes ou d'enfants.

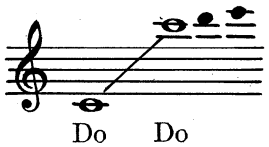
Différence : les voix d'hommes sont plus graves. Une même note produite simultanément par un homme et par une femme s'entendra à une octave de distance.

Ce DO chanté par une voix de femme s'entendra une octave en-dessous s'il est chanté par un homme.

Les voix d'hommes, comme les voix de femmes, n'ont pas toutes la même étendue ni le même caractère. On les classe selon le registre auquel ils appartiennent.

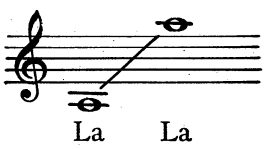
Voix d'hommes	*Registre*	*Voix de femmes*
Basse profonde	Très grave	Contralto
Basse chantante	Grave	Mezzo-Soprano
Barytor.	Moyen	Soprano dramatique
Ténor	Aigu	Soprano lyrique
Ténor léger ou Ténorino	Très aigu	Soprano léger ou Colorature

La diversité d'étendue de ces voix rendait autrefois nécessaire une disposition différente de notes sur la portée, d'où l'usage de plusieurs clefs. De nos jours, seules les clefs de Sol et de Fa 4ème ont été conservées ainsi qu'en témoigne le tableau suivant indiquant les limites de tessiture de chaque catégorie de voix.

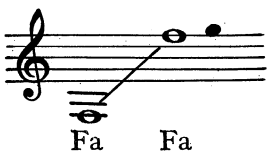
Soprano



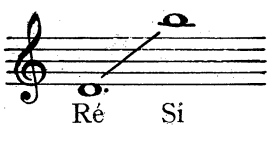
Mezzo



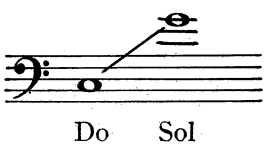
Contralto



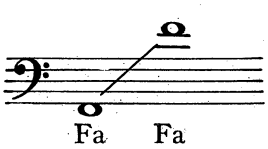
Ténor



Baryton



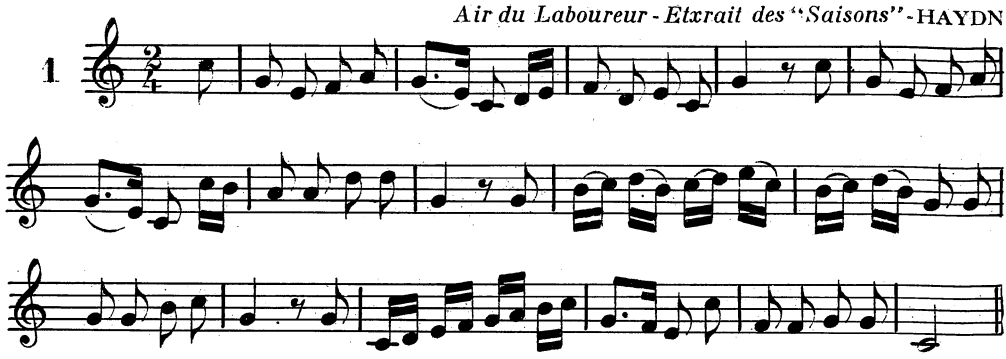
Basse



EXERCICES

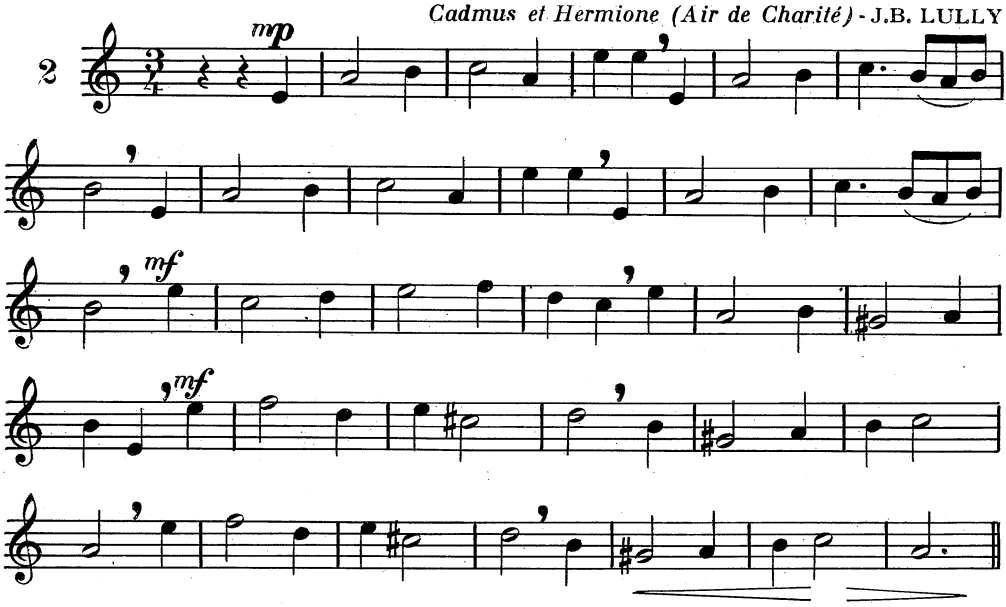
Air du Laboureur - Etxrait des "Saisons" - HAYDN

1

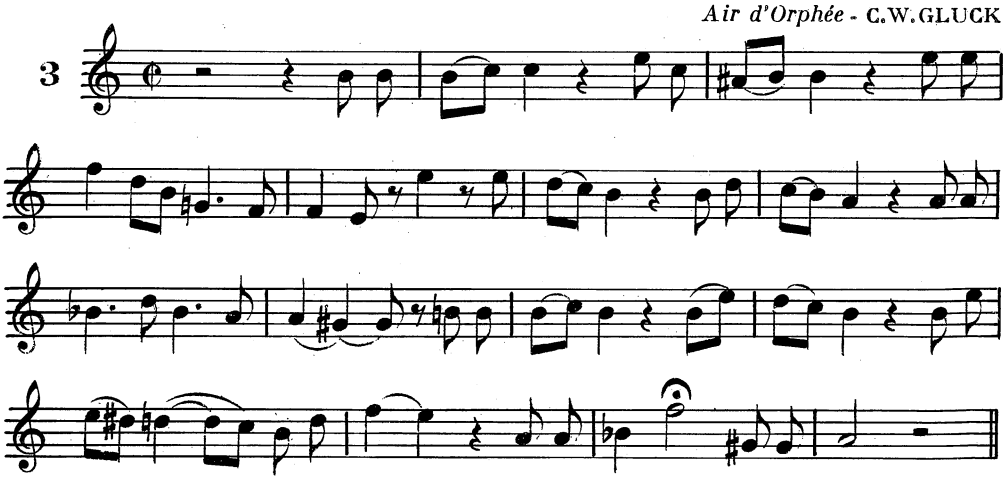


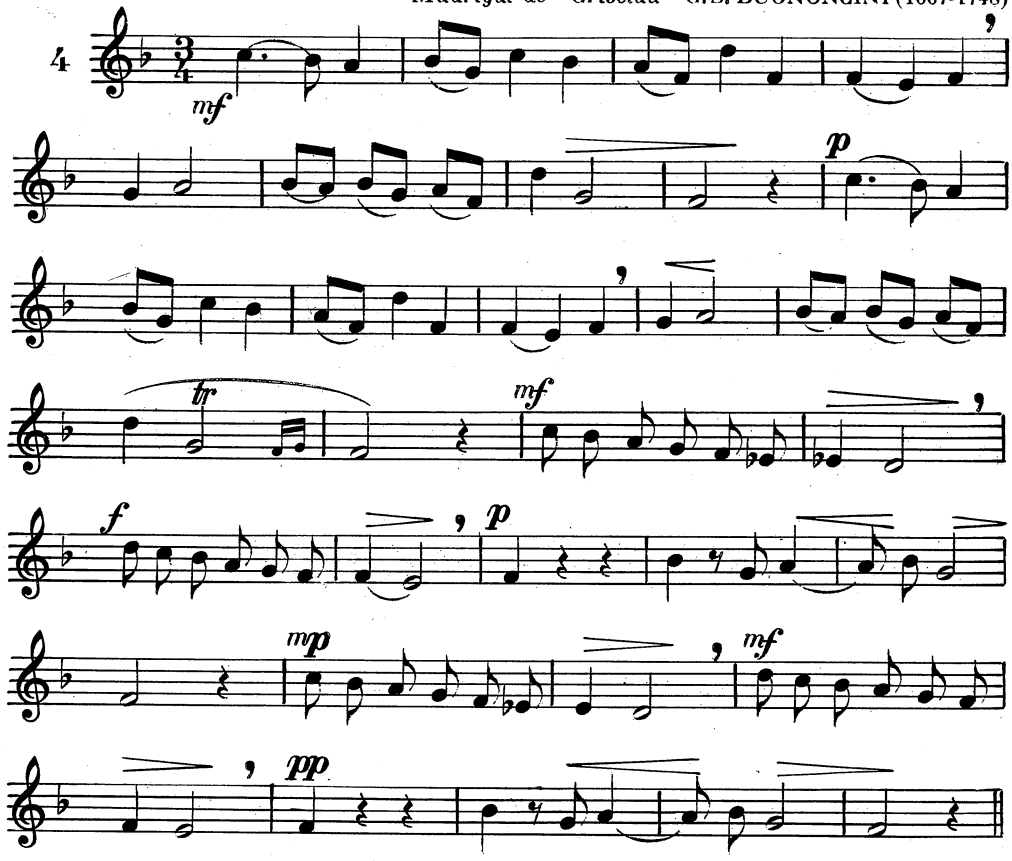
Cadmus et Hermione (Air de Charité) - J.B. LULLY

2

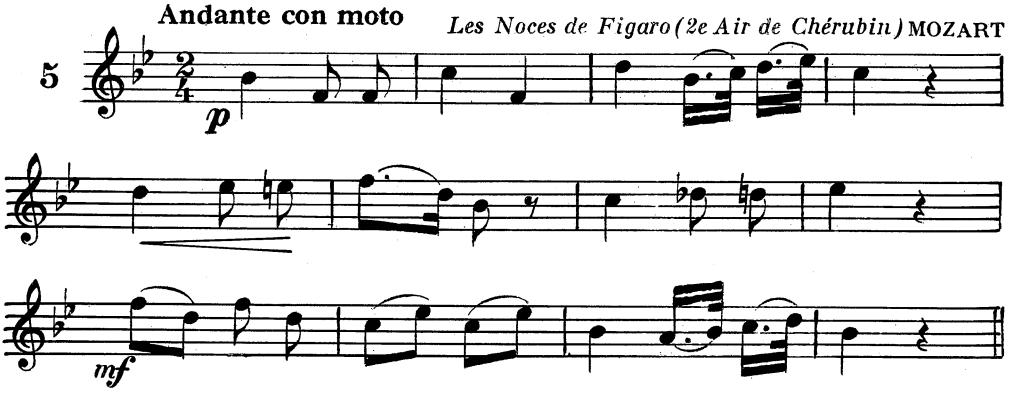


Air d'Orphée - C.W. GLUCK

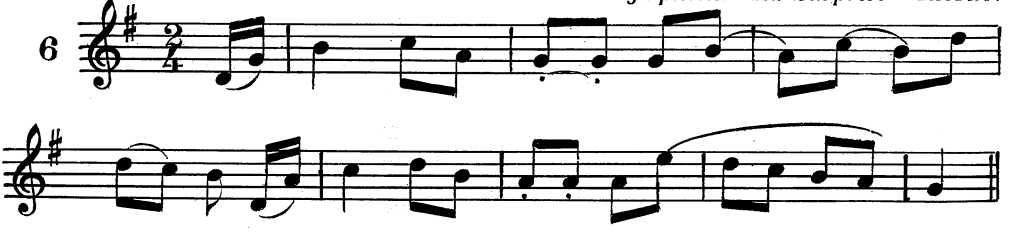
3

Madrigal de "Griselda" - G.B. BUONONCINI (1667-1748)

4

Andante con moto *Les Noces de Figaro (2e Air de Chérubin)* MOZART

5

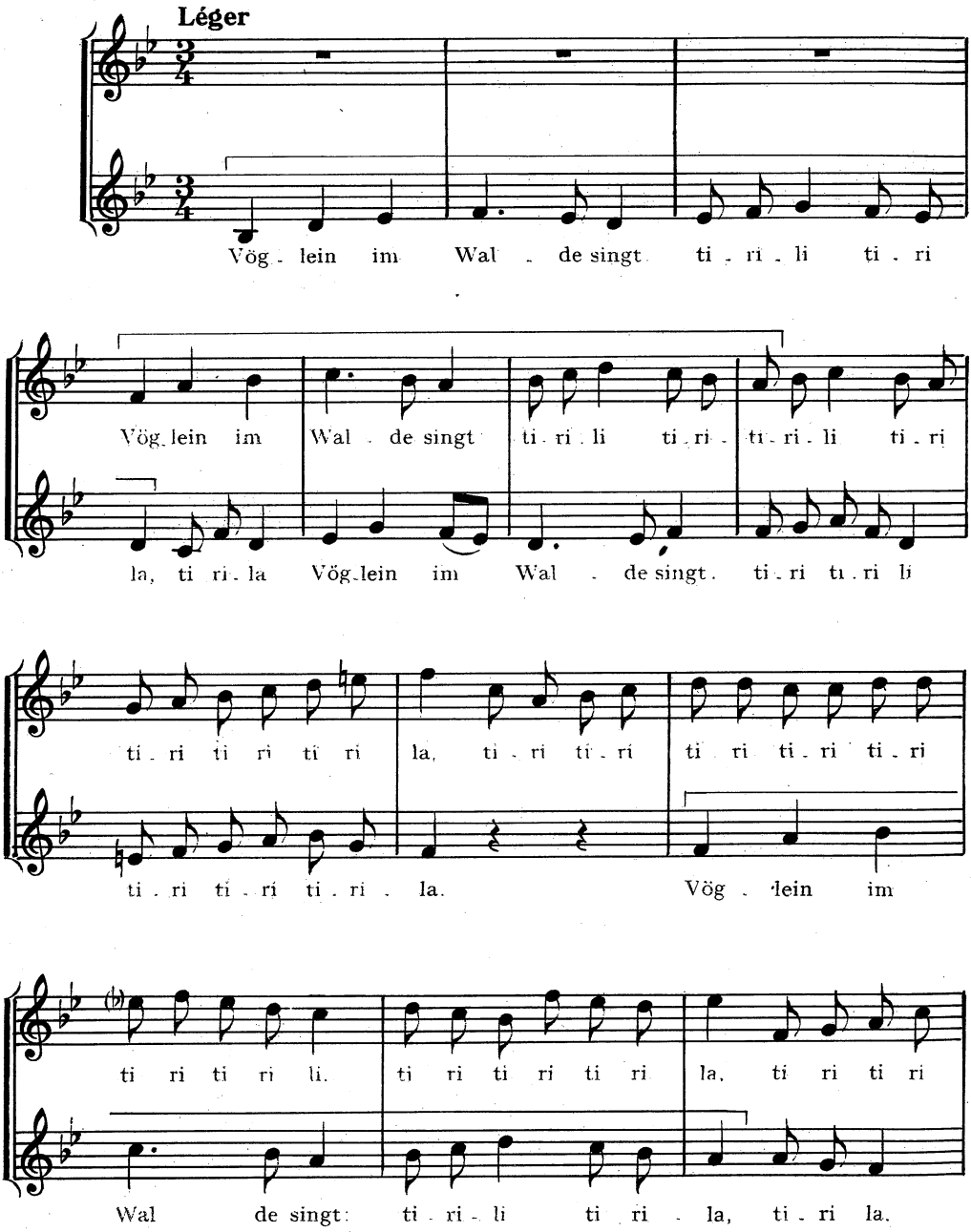
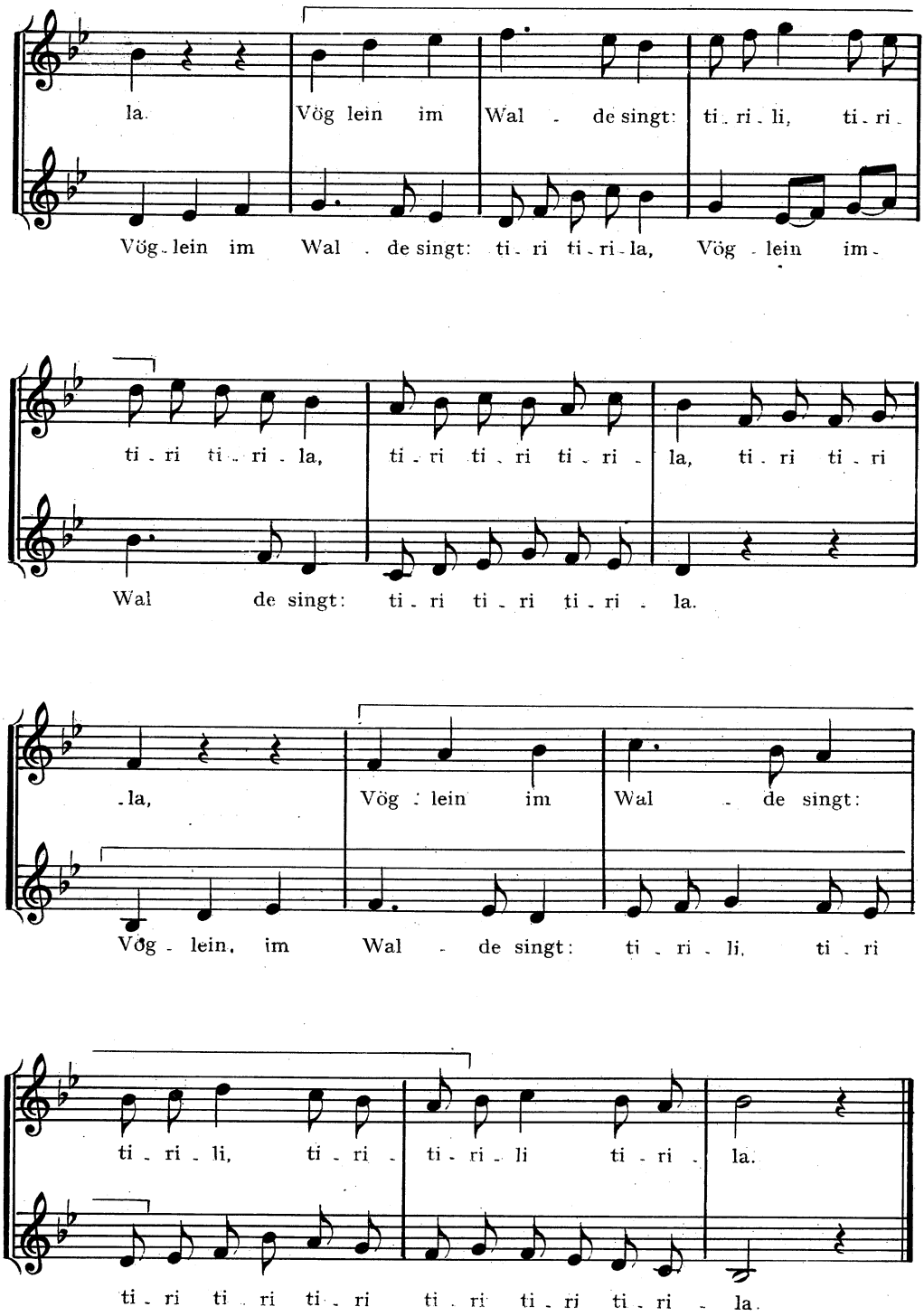


Vivace *Finale de la Symphonie "La Surprise"* - HAYDN

6

CHANT

Vöglein im Walde singt

(Les petits oiseaux chantent dans la forêt)

Paroles ad lib. **Toni SALZBOCK**

Propriété de l'Auteur.

⌜ ⌝ *indiquent le thême.*

13

Important :

Parvenu à ce point, possédant maintenant des bases suffisantes pour lire et comprendre les textes musicaux qui vont être présentés, on pourra dorénavant consacrer son intérêt et son effort à se familiariser avec les voix et les instruments, moyens d'expression de la Musique.

Ce sera l'objet de ces derniers chapitres *qui ne comporteront plus de théorie.*

Au préalable et faisant suite à ce qui a été dit du rythme, un court historique de la Danse montrera combien cet art, si intimement lié à la Musique, a inspiré les compositeurs de tous pays au cours des siècles.

HISTORIQUE DE LA DANSE

Danses Anciennes

De tout temps, le geste a servi à exprimer idées et sentiments. Accompagné de musique, le geste devient *danse.*

Dans l'Antiquité, la *danse (sacrée* ou *profane)* était mêlée aux cérémonies officielles comme à la vie quotidienne.

Au Moyen Age, la *chanson populaire* s'accompagnait souvent de *gestes.* Telle est l'origine des *danses folkloriques.*

Vers la fin du XV^e^ siècle, des danses plus savantes se pratiquent dans la haute société : *pavane, gaillarde,* etc.

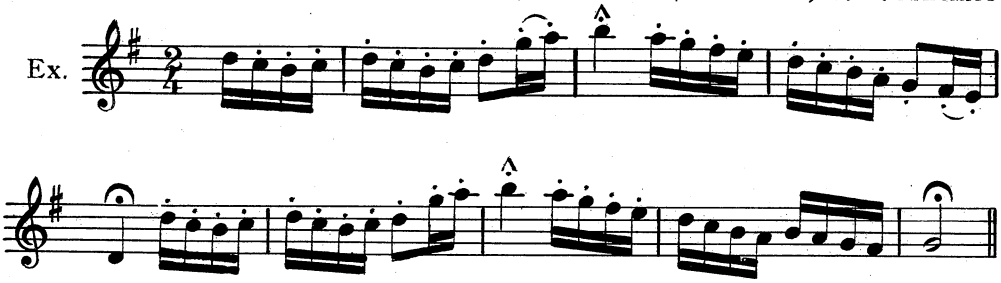
Le *Ballet de Cour,* divertissement favori des souverains depuis le milieu du XV^e^ siècle, était à l'origine une sorte de *pantomime* dansée et chantée; il se développa au cours du XVI^e^ siècle pour devenir au XVII^e^ un spectacle complet: mélange de danses, de déclamation, de musique vocale et instrumentale, avec un grand luxe de décors, costumes, machineries, mise en scène, sur des sujets mythologiques, mêlés d'éléments pastoraux.

Au cours du XVII[e], puis au XVIII[e] siècle, le *ballet* sera incorporé à l'*opéra*,[1] tandis que de nouvelles danses populaires ou aristocratiques auront la faveur du peuple, des bourgeois et des seigneurs: la *gavotte*, le *rigaudon* le *tambourin*, la *forlane*, le *menuet* etc...

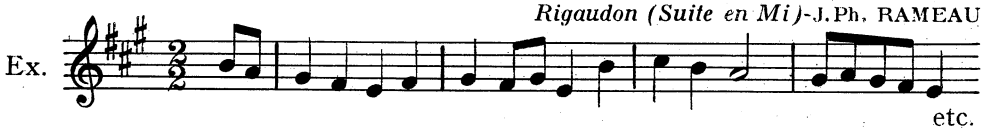
Les compositeurs utiliseront souvent ces rythmes dans leurs œuvres instrumentales. Le groupement de plusieurs danses successives donnera naissance à une *forme* musicale: la *Suite* (Voir chapitre Histoire, p.114)

Les Indes Galantes (Tambourin) - J.Ph. RAMEAU

Ex.

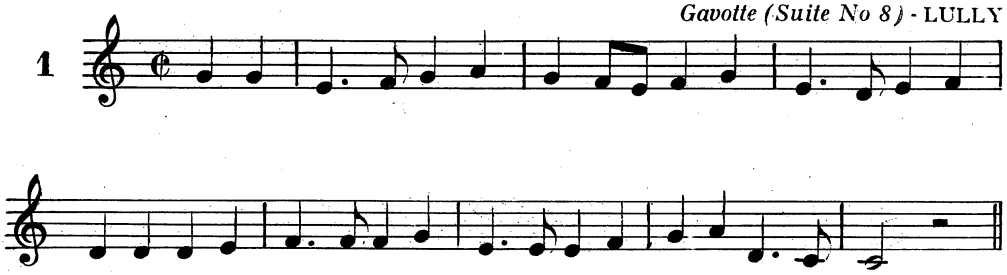


Rigaudon (Suite en Mi) - J.Ph. RAMEAU

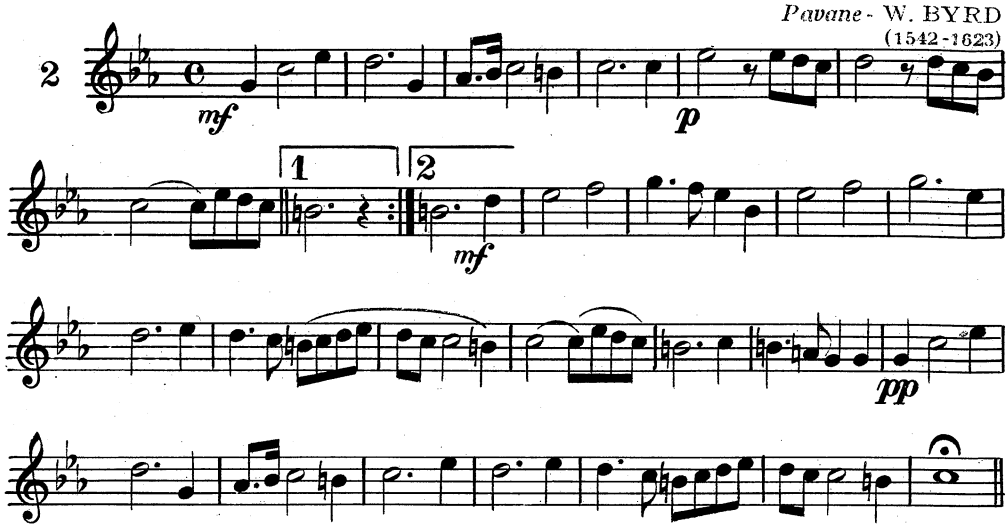
Ex.

etc.

EXERCICES

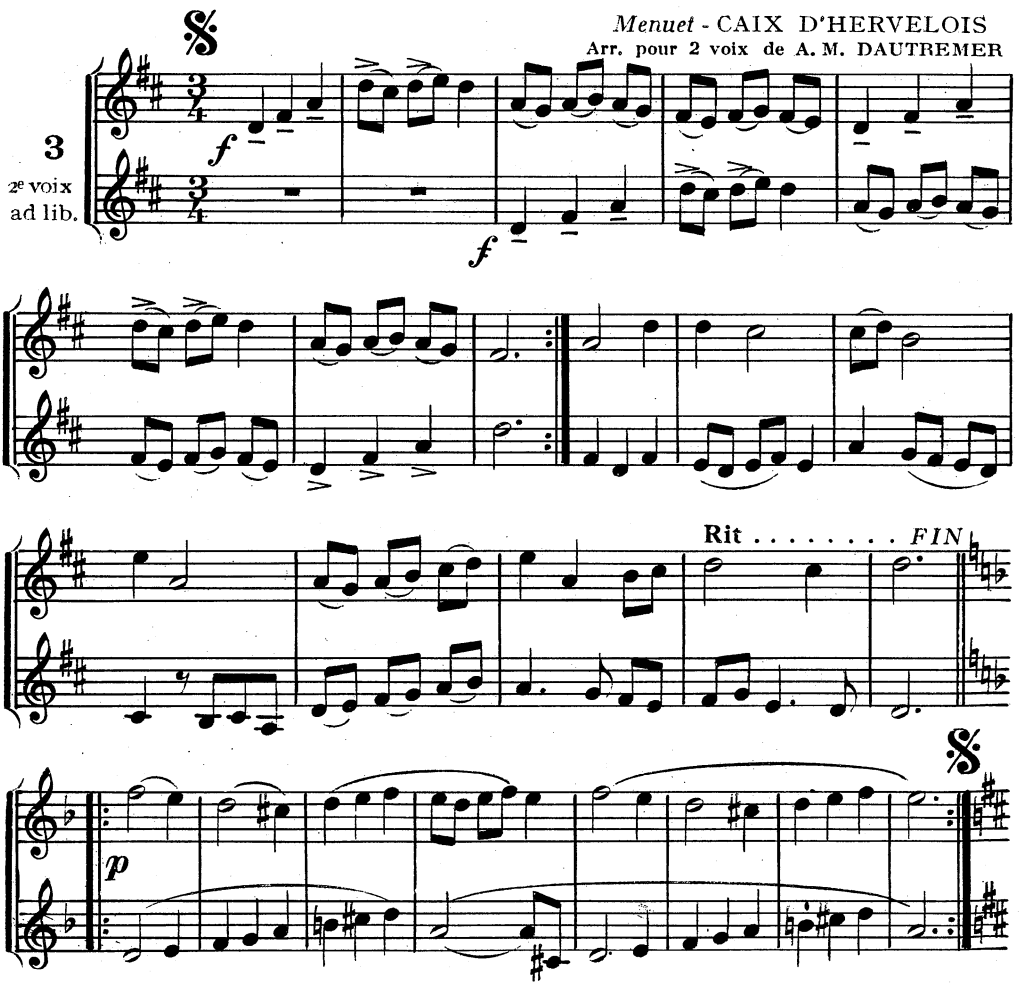
Gavotte (Suite No 8) - LULLY

1

(1) Exemples discographiques *Orphée* (GLUCK), *Danses diverses.*
Les Indes Galantes (RAMEAU), *Danses.*

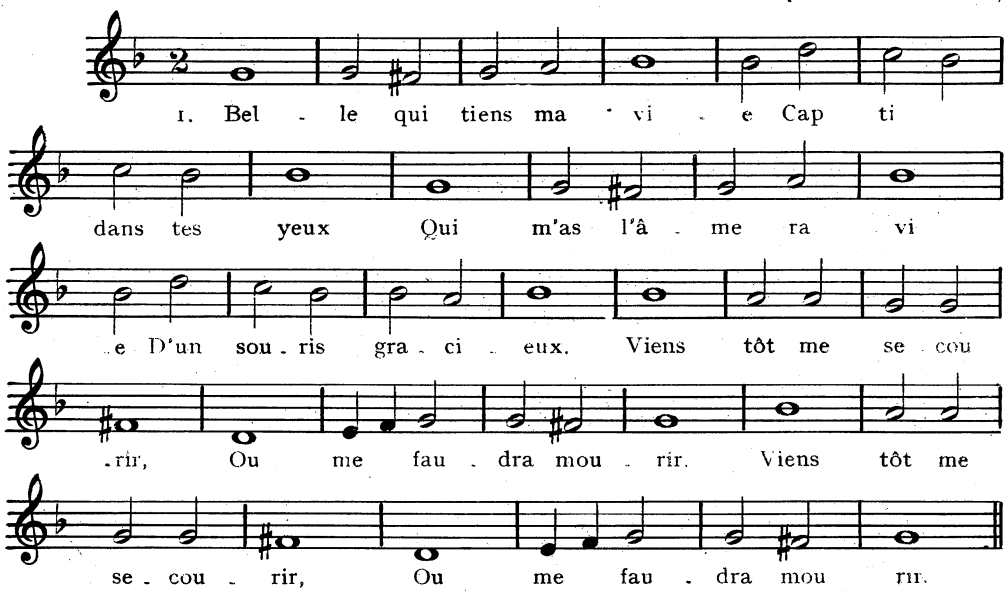
Pavane - W. BYRD
(1542-1623)

2

Menuet - CAIX D'HERVELOIS
Arr. pour 2 voix de A. M. DAUTREMER

3

2e voix ad lib.

CHANT APPLICATION

PAVANE

Anonyme (XVIe siècle)

2. Pourquoi fuis tu mignarde
Si je suis près de toi,
Quand tes yeux je regarde
Je me perds dedans moi
Car tes perfections
Changent mes actions.

3. Plus tôt on verra l'onde
Contre mont reculer,
Et plus tôt l'œil du monde
Cessera de brûler
Que l'amour qui m'époint
Décroisse d'un seul point.

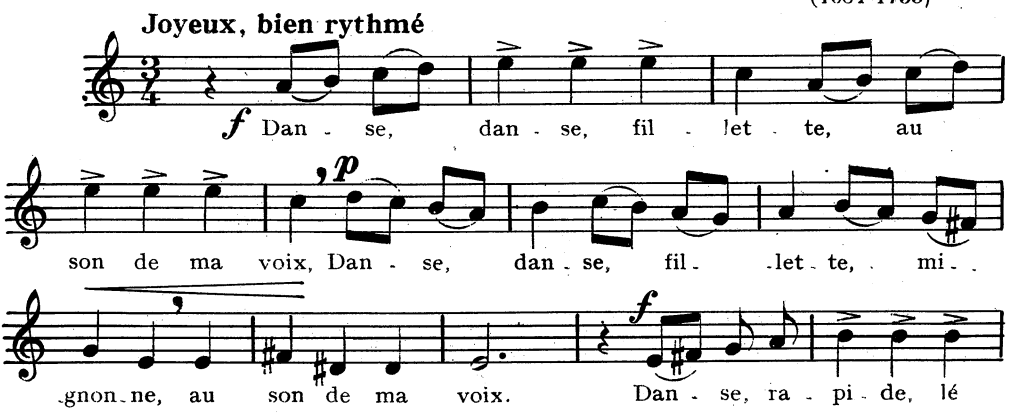
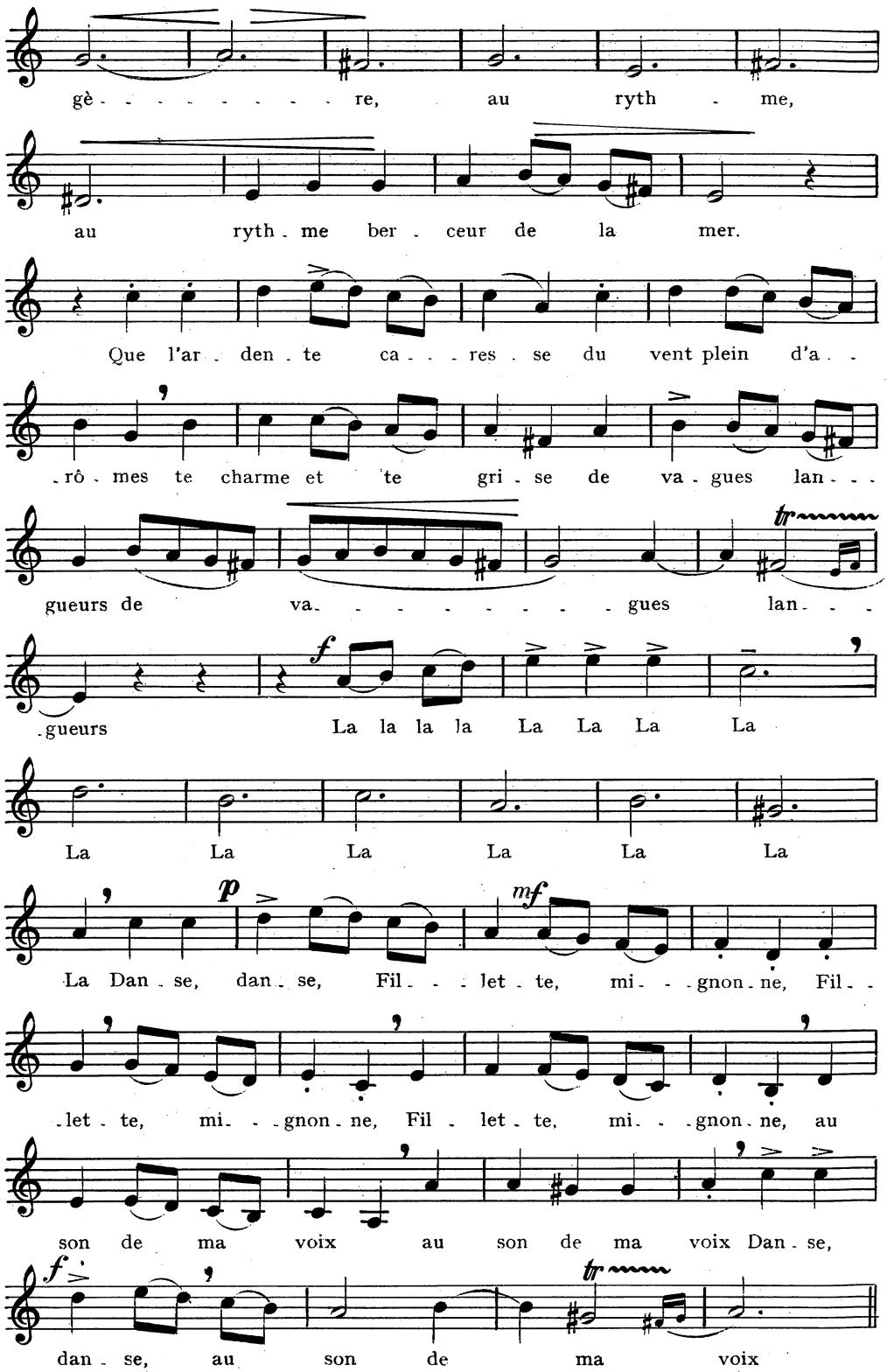
CHANT

ARIETTE

(Danse, danse fillette)

Francesco DURANTE
(1684-1755)

Joyeux, bien rythmé



gè - - - - - - - - re, au ryth - me,
au ryth - me ber - ceur de la mer.
Que l'ar - den - te ca - - - res - se du vent plein d'a - -
- rô - mes te charme et te gri - se de va - gues lan - - -
gueurs de va - - - - - - - - - gues lan - - -
- gueurs La la la la La La La La
La La La La La La
La Dan - se, dan - se, Fil - - - let - te, mi - - - gnon - ne, Fil - -
- let - te, mi - - - gnon - ne, Fil - let - te, mi - - - gnon - ne, au
son de ma voix au son de ma voix Dan - se,
dan - se, au son de ma voix

14

LA DANSE (*suite*)

XIXe siècle

Il faut distinguer deux sortes de *danses*. Celle que l'on *regarde* et celle que l'on *pratique*.

1. *La Danse Spectacle*

Au XIX^e siècle, elle se présente: 1. sous l'aspect de divertissements, introduits dans les ouvrages lyriques: opéras, opéras-comiques, opérettes; 2. en *ballets* séparés, sorte d'actions mimées, représentant à eux seuls une œuvre complète.

Les *ballets intercalaires* (divertissements d'opéras) et les *ballets autonomes* sont interprétés exclusivement par des danseurs professionnels; ils nécessitent une mise en scène, des décors, des costumes, des éclairages, comme une pièce de théâtre.

Les *pas* et *figures* qu'exécutent les danseurs exigent une technique accomplie qui ne s'acquiert qu'au prix de longues années d'étude.

Parmi les *ballets* célèbres du XIX^e siècle citons:

A) *Divertissements ou Ballets intercalaires:*

Ballet des Sylphes de *La Damnation de Faust*	H. Berlioz
» du 4^e acte de *Faust*	Gounod
» du 3^e acte de *Samson et Dalila*	Saint-Saëns
» du *Cid*	Massenet
» du Cours la Reine de *Manon*	»

B) *Ballets autonomes:*

Le Lac des Cygnes et *Casse-Noisette*	Tchaïkovsky
Giselle	A. Adam
Sylvia	Léo Delibes
Coppélia	»
Les deux pigeons	A. Messager
Isoline	

2. *La danse distraction* que tout le monde peut pratiquer à condition d'avoir le sens du rythme. Ce délassement agréable a toujours eu des adeptes, aussi bien dans les fêtes de village, que dans les grands bals publics ou réceptions privées.

Au XIX^e siècle, on dansait surtout la *mazurka*, la *polka* le *quadrille* mais de toutes ces danses la *valse* était reine.

La *valse*, danse tournée sur un rythme à 3 temps, a pour origine une danse populaire germanique appelée: Ländler.

Introduite en France, c'est en Alsace qu'elle devint le plus populaire et nombreux sont les refrains de cette contrée qui ont adopté son rythme; ce fut aussi une danse très pratiquée dans les salons.

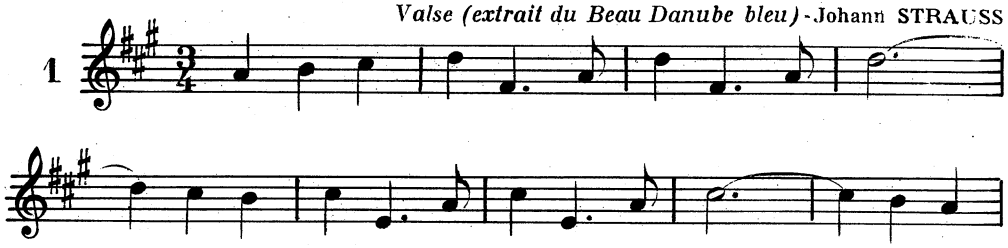
De très nombreux compositeurs inspirés par ce rythme ont écrit des *valses* nullement destinées à être dansées:

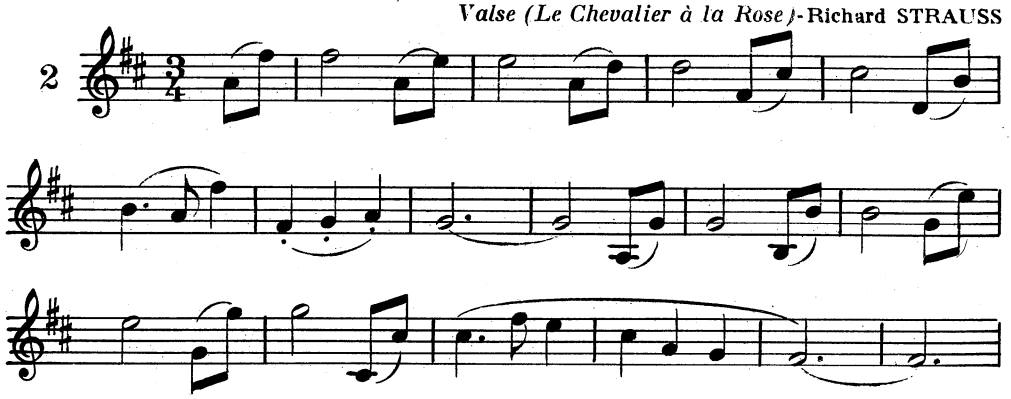
L'invitation à la Valse de Weber
Méphisto-Valse de Liszt
La Valse de Ravel

sans oublier les célèbres *Valses* de Chopin.

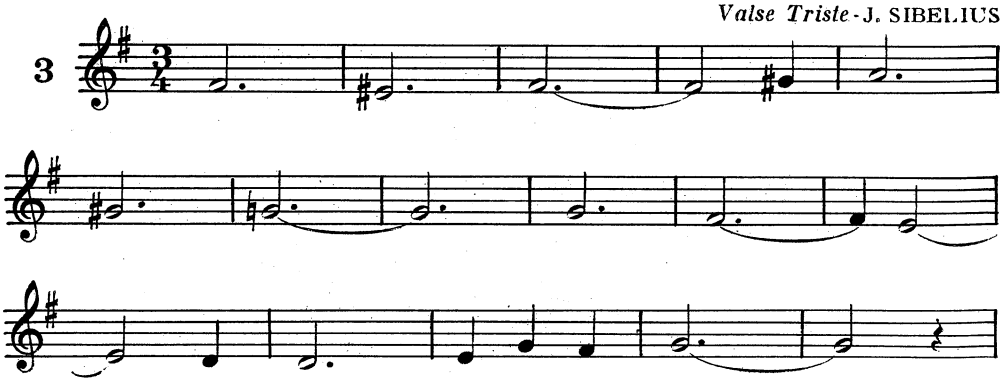
EXERCICES

1

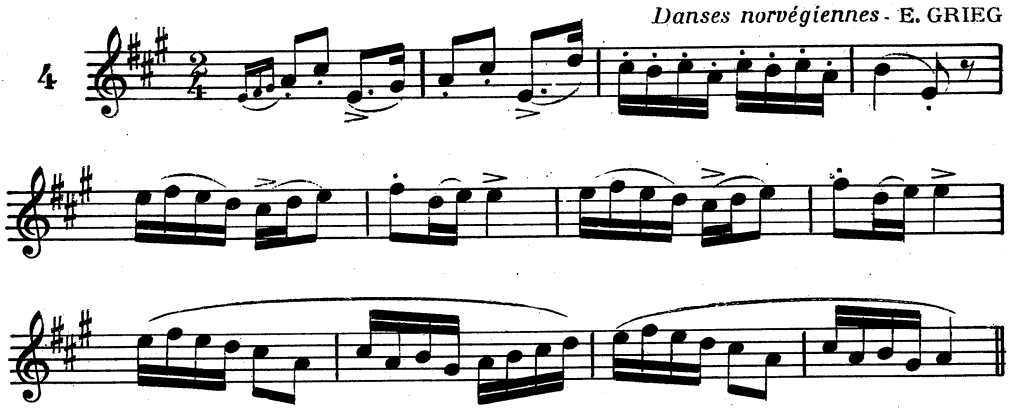
Valse (extrait du Beau Danube bleu) - Johann STRAUSS

2

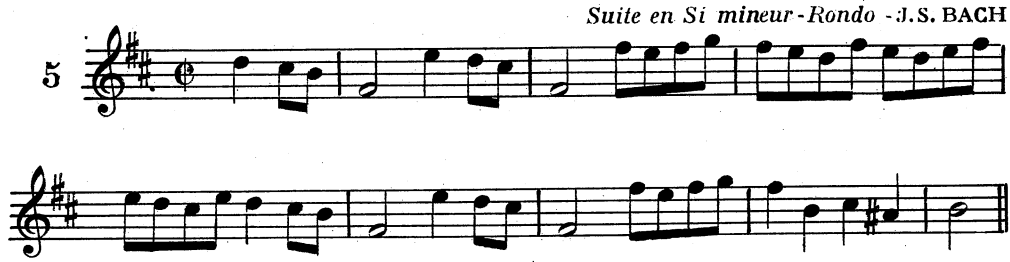
Valse (Le Chevalier à la Rose) - Richard STRAUSS

Autorisation Boosey and Hawkes, Londres

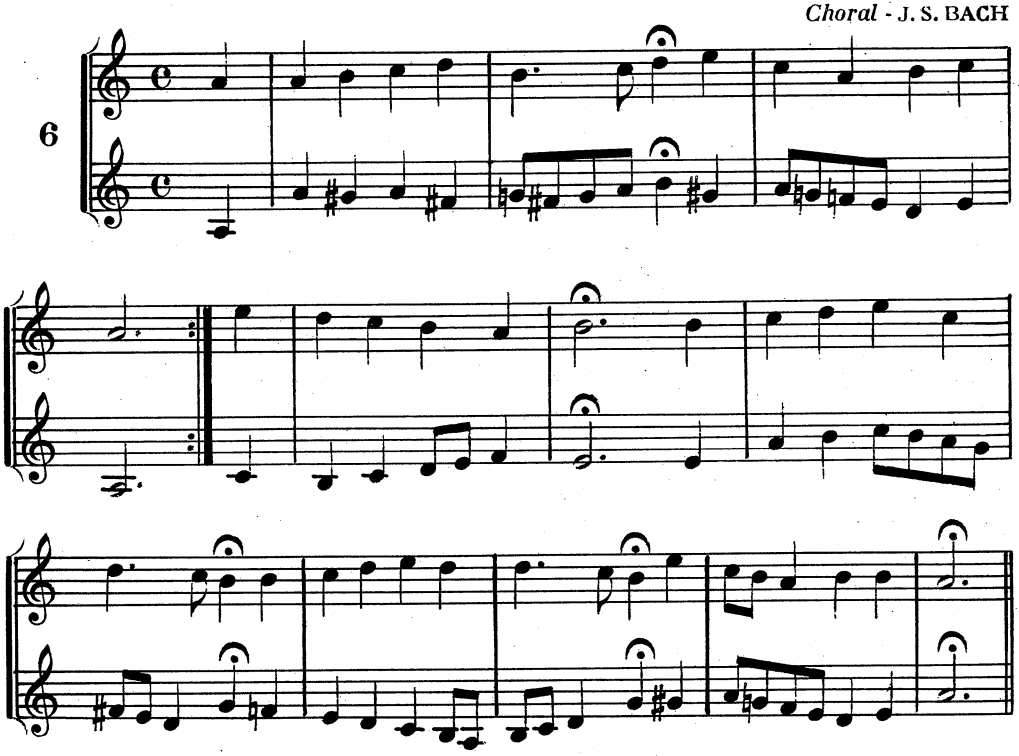
3

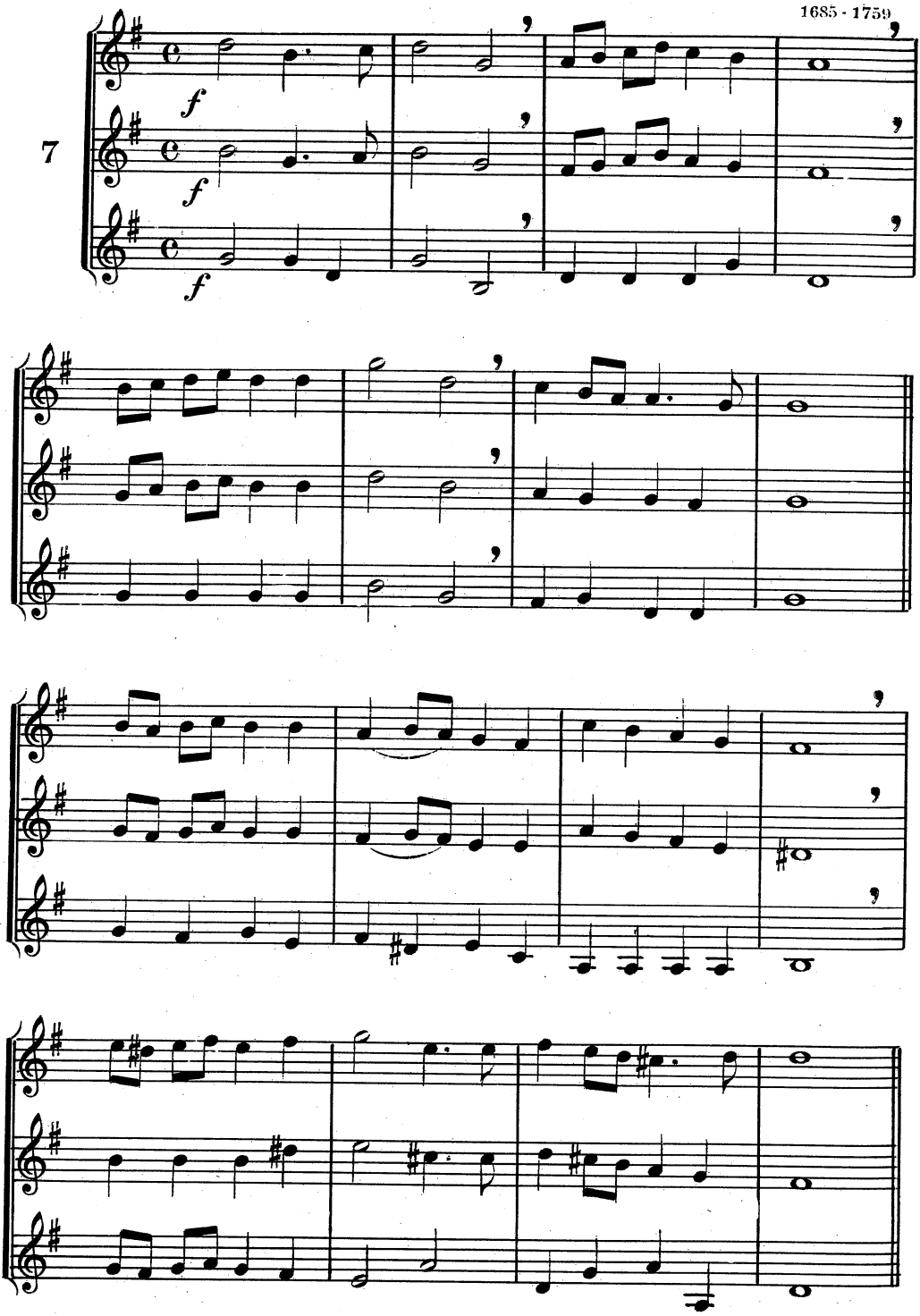
Valse Triste - J. SIBELIUS

Autorisation Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Danses norvégiennes - E. GRIEG

4

Suite en Si mineur - Rondo - J.S. BACH

5

Choral - J. S. BACH

6

Autorisation Editions Salabert

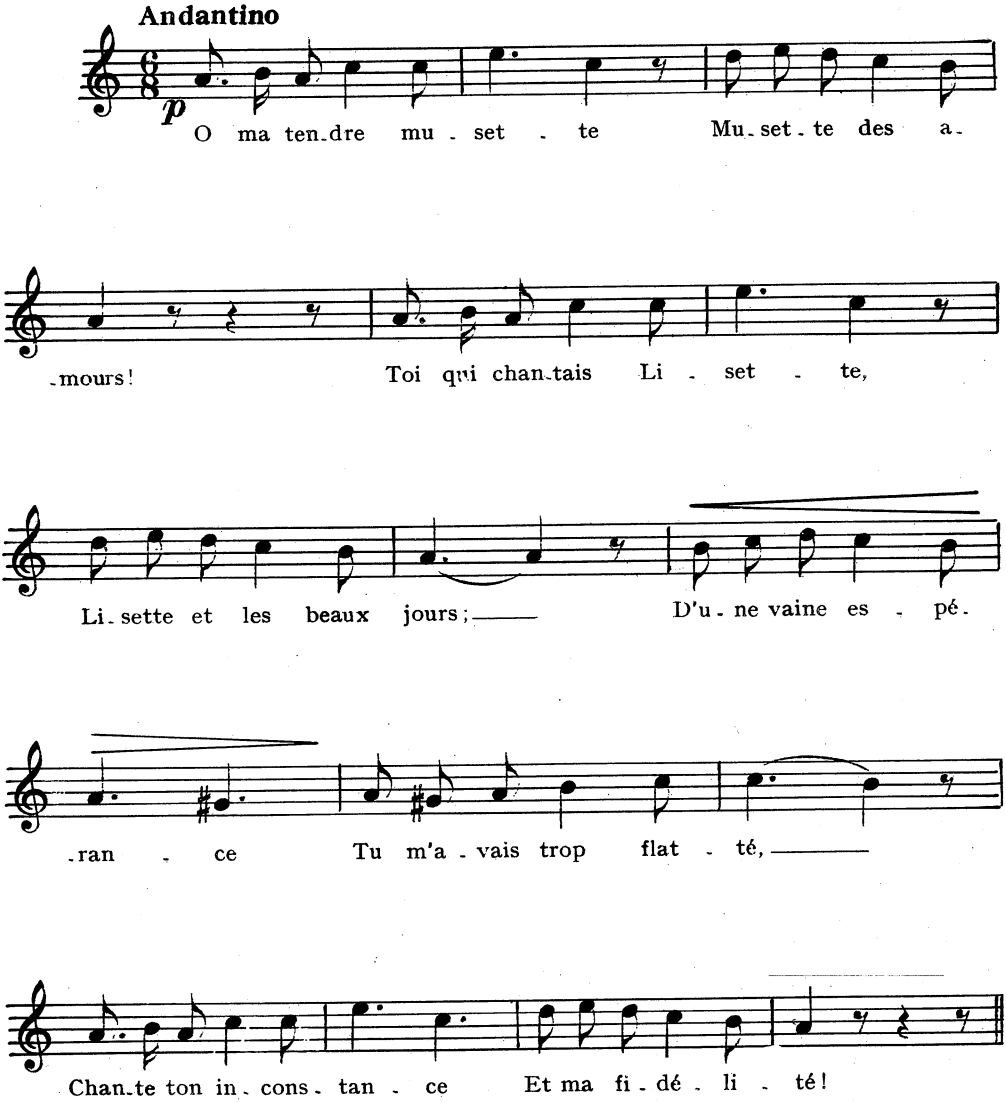
Chant de victoire[1] *(extrait de Judas Macchabée)* - HAENDEL
1685 - 1759

[1] à une voix, ne chanter que la 1ère ligne et jouer au piano les 2e et 3e voix (ad libitum)

CHANT

O MA TENDRE MUSETTE

Paroles de
M. de la HARPE

Musique de
MONSIGNY
1729-1817



15

LA DANSE *(fin)*

XXe siècle

De nos jours on peut distinguer 3 catégories de danses :

A) *Danses populaires ou folkloriques*

Reflets du passé, ces danses rustiques aux rythmes francs, souvent accompagnées de chansons, perpétuent la tradition dans les fêtes villageoises et conservent le caractère propre à chaque contrée. En Auvergne et Limousin, des groupes folkloriques dansent la *bourrée;* en Bourgogne, le *branle*, en Provence, la *farandole ;* en Alsace, la *Valse.*

Les autres pays possèdent également leurs danses populaires caractéristiques: *Gigue* en Ecosse, *tarentelle* en Italie *séguedille* en Espagne, etc. Dans de nombreux pays, ceux surtout qui ont préservé leur vocation terrienne traditionnelle (Hongrie, Roumanie, Pologne, pays balkaniques, Russie, Espagne, etc.) les danses et chants folkloriques ne sont pas pratiqués seulement, comme en France, par des groupes spécialisés, mais par les paysans eux-mêmes.

B) *La danse divertissement*

Ces danses, pratiquées dans les bals publics ou les salons à titre de délassement, ont beaucoup évolué depuis le début du siècle.

Les rythmes ont subi l'influence des apports extérieurs, en particulier du *jazz* américain, des *negro-spirituals*, des rythmes exotiques et de ceux d'Amérique latine.

Blues, fox-trot, one-step, slow-fox, boston, tango, paso-doble, appartiennent déjà au passé. Les plus récents sont: la *rumba,* la *biguine,* la *samba,* le *cha-cha,* la *bossa-nova* tous d'origine sud-américaine. Le *jazz* a engendré le *swing,* le *be-bop,* le *rock* le *twist* aux rythmes heurtés et frénétiques.

C) *Le Ballet*

Le ballet intercalé dans un opéra à titre de divertissement disparaît avec les opéras de Richard Wagner (à l'exception de *Tannhäuser*). On en trouvera peu, par la suite, dans le *drame musical* moderne.

En revanche, dès le début du siècle, le *ballet autonome* (composé indépendamment de toute autre œuvre) connaît une faveur nouvelle.

Les *Ballets Russes* sont à l'origine de cette renaissance. Leur fondateur est Serge de Diaghilev (1872-1929), riche mécène ouvert à tous les arts, grand découvreur de talents inconnus. De 1909 à sa mort, sa Compagnie, vite célèbre, parcourt et éblouit le monde en présentant des ballets dont musique, décors, chorégraphie et interprétation sont dûs aux talents les plus exceptionnels. Il soutient à leurs débuts des compositeurs tels Ravel, Prokofiev, Stravinsky. Les plus célèbres danseurs de sa troupe sont : Anna Pavlova, Nijinski, Serge Lifar. Depuis cette époque,

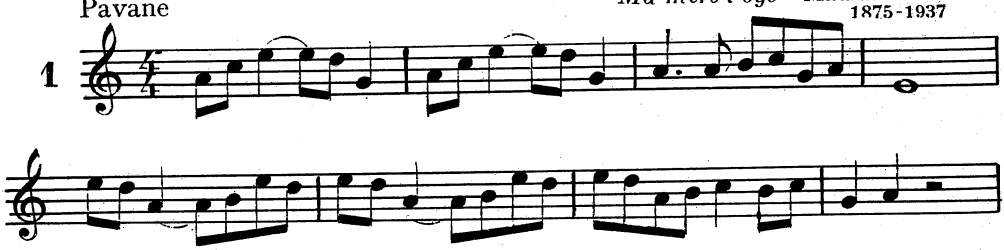
de nombreux compositeurs écrivent des ballets. Certains ont pris rang parmi les chefs-d'œuvre de la musique contemporaine. Citons :

Albert ROUSSEL (1869-1937)	*Le Festin de l'Araignée*
Maurice RAVEL (1875-1937)	*Daphnis et Chloe*
	Le Boléro
	La Valse
Manuel de FALLA (1876-1946)	*L'Amour Sorcier*
	Le Tricorne
Bela BARTOK (1881-1945)	*Le Mandarin Merveilleux*
Igor STRAVINSKY (1882)	*Les Noces*
	L'Oiseau de Feu
	Petrouchka
	Le Sacre du Printemps
Jacques IBERT (1890-1962)	*Le Chevalier Errant*
Serge PROKOFIEV (1891-1953)	*Roméo et Juliette*
Francis POULENC (1899-1963)	*Les Biches*
Aaron COPLAND (1900)	*Rodéo*
Henri SAUGUET (1901)	*Les Forains*
Werner EGK (1901)	*Le Rossignol de Chine*
Dimitri CHOSTAKOVITCH (1906)	*L'Age d'Or*
Hans-Werner HENZE (1926)	*Ondine*

EXERCICES

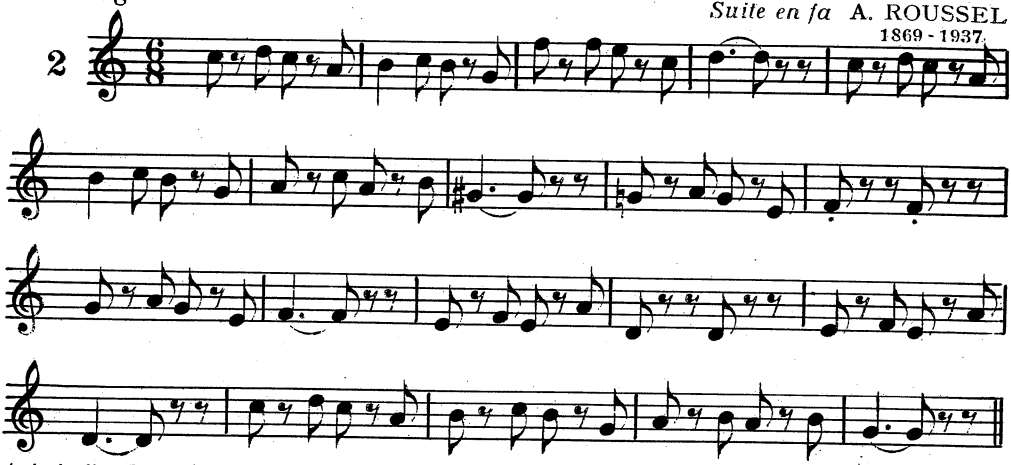
Pavane

Ma mère l'oye - Maurice RAVEL 1875-1937

1

Autorisation Durand et Cie. Paris

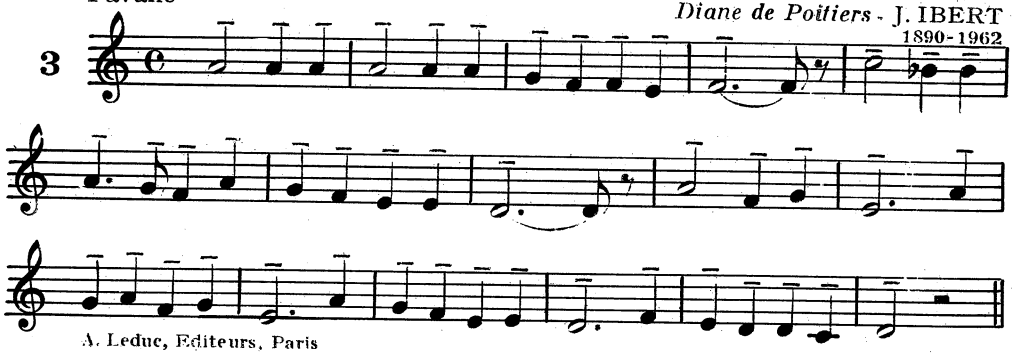
Gigue

Suite en fa A. ROUSSEL
1869 - 1937

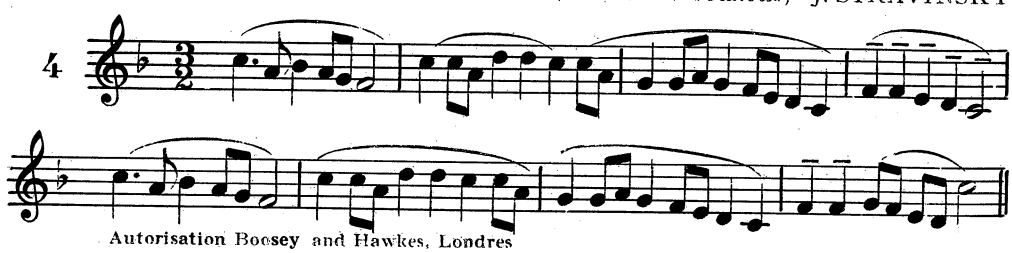
2

Autorisation Durand et Cie. Paris

Pavane

Diane de Poitiers - J. IBERT
1890 - 1962

3

A. Leduc, Editeurs, Paris

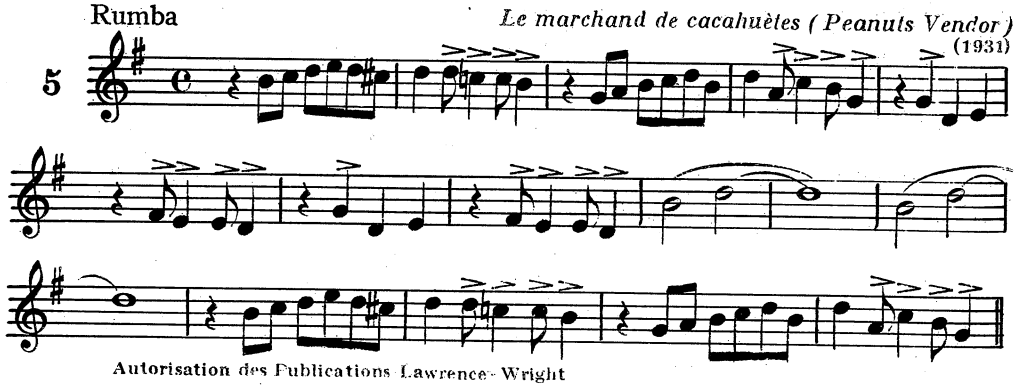
Pétrouchka (Danse des Nounous) - J. STRAVINSKY

4

Autorisation Boosey and Hawkes, Londres

Rumba

Le marchand de cacahuètes (Peanuts Vendor)
(1931)

5

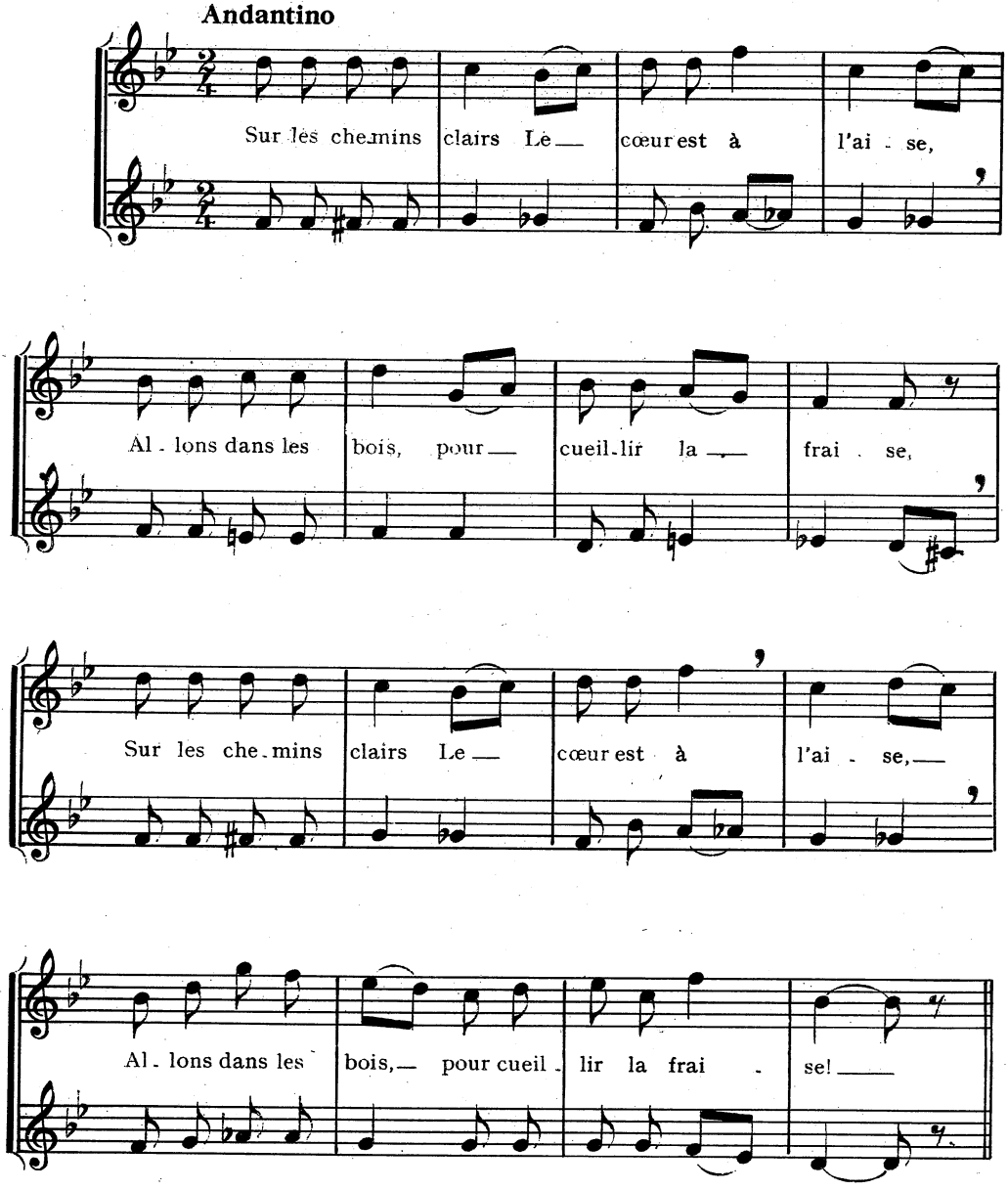


Autorisation des Publications Lawrence - Wright

CHANT

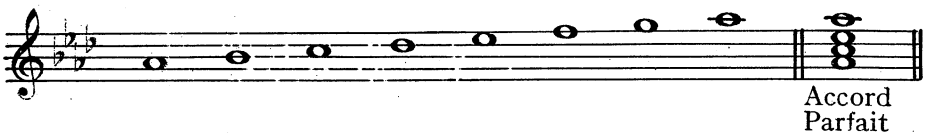
DANS LES BOIS

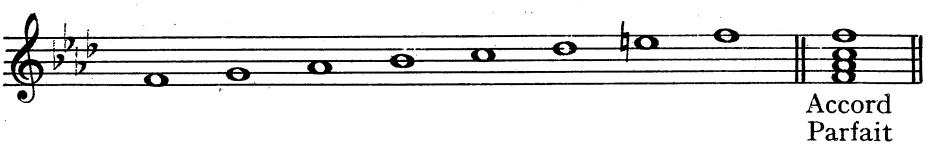
Mélodie populaire russe
harmonisation par A. DOYEN

Andantino

Existe en édition séparée (A. Leduc, éditeur)

16

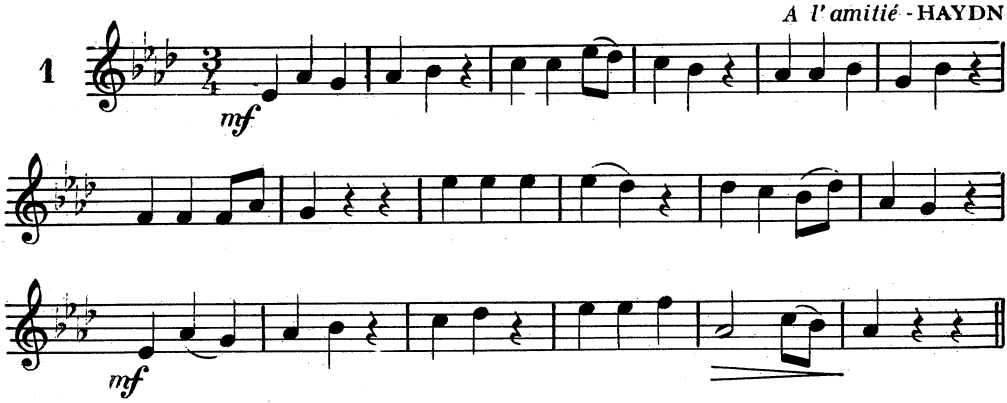
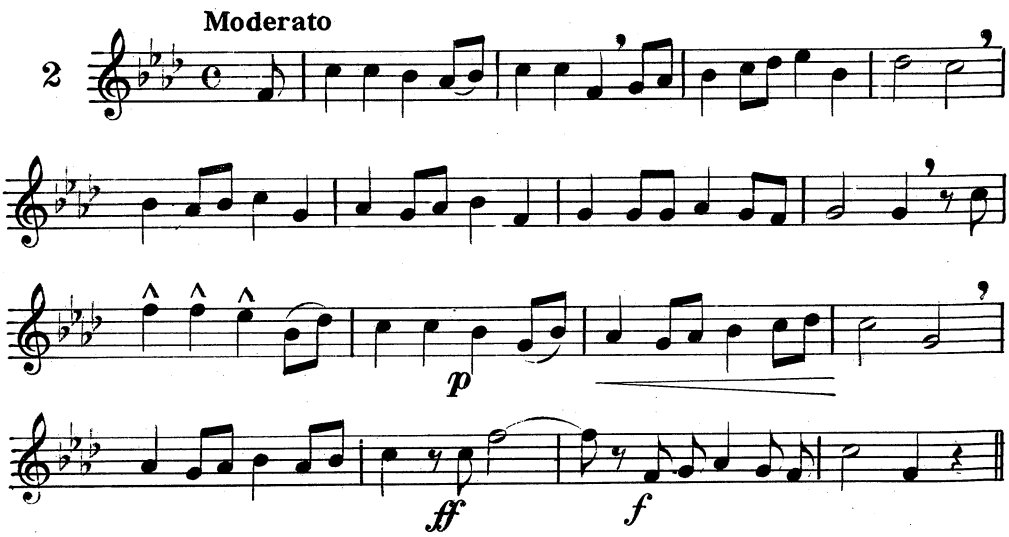
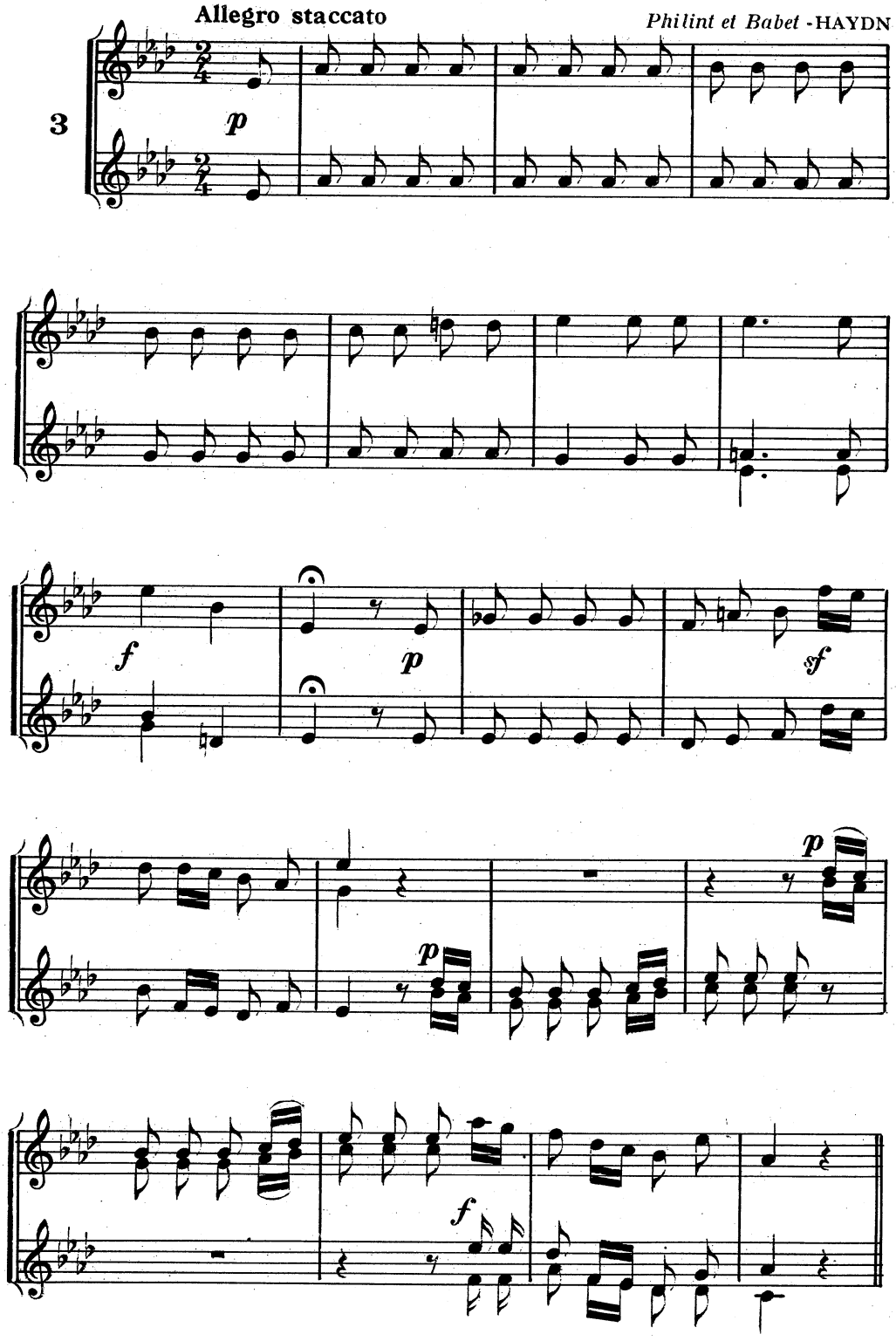
Nouvelles Gammes: La♭ Majeur et Fa mineur

La ♭ Majeur : 4 ♭ à la clef (note sensible : Sol)

et sa relative mineure : Fa (note sensible : Mi ♮)



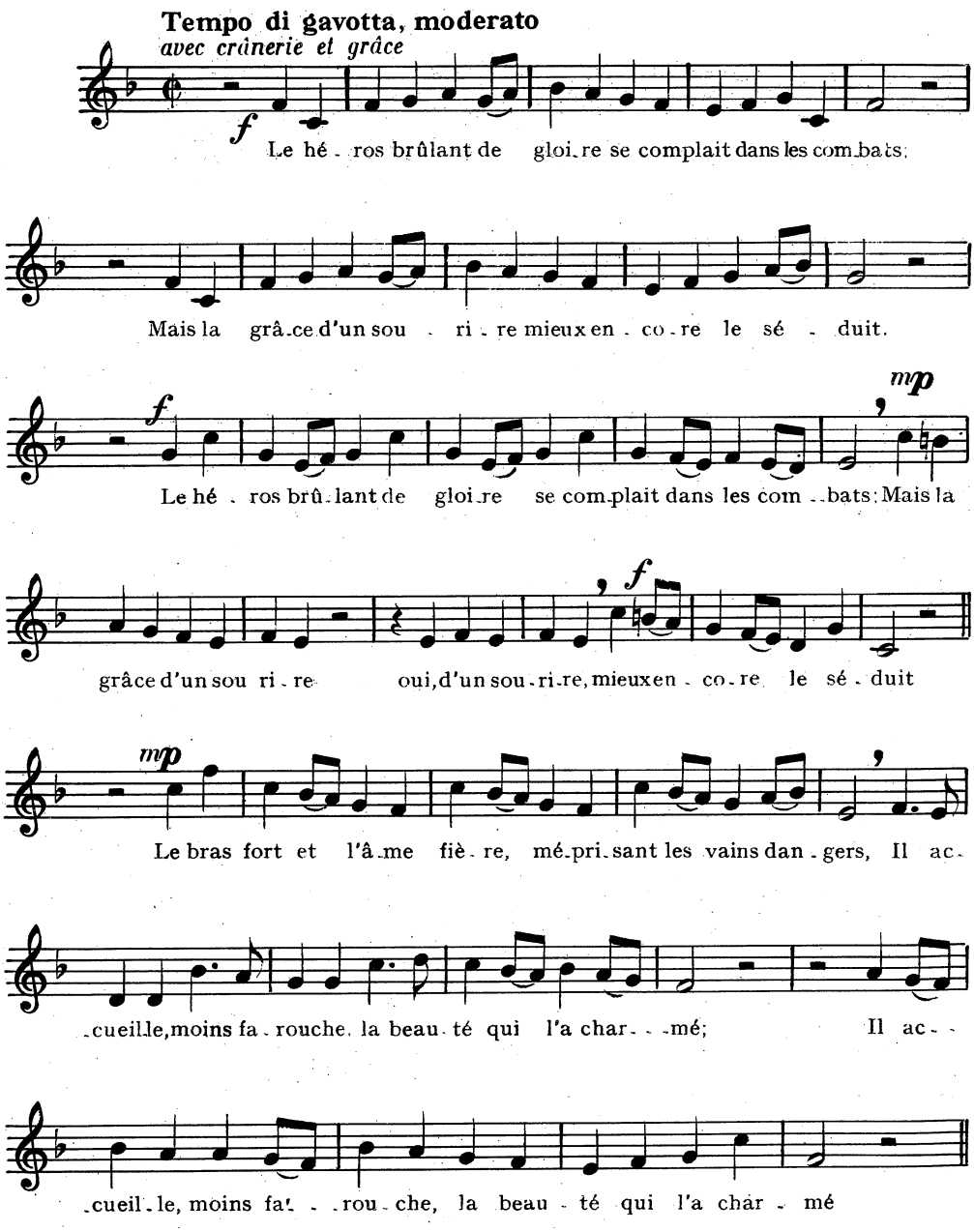
EXERCICES

A l'amitié - HAYDN

1

2 **Moderato**

Allegro staccato *Philint et Babet* - HAYDN

CHANTS

Pour les jeunes gens

JOSUÉ
(air d'Othniel)

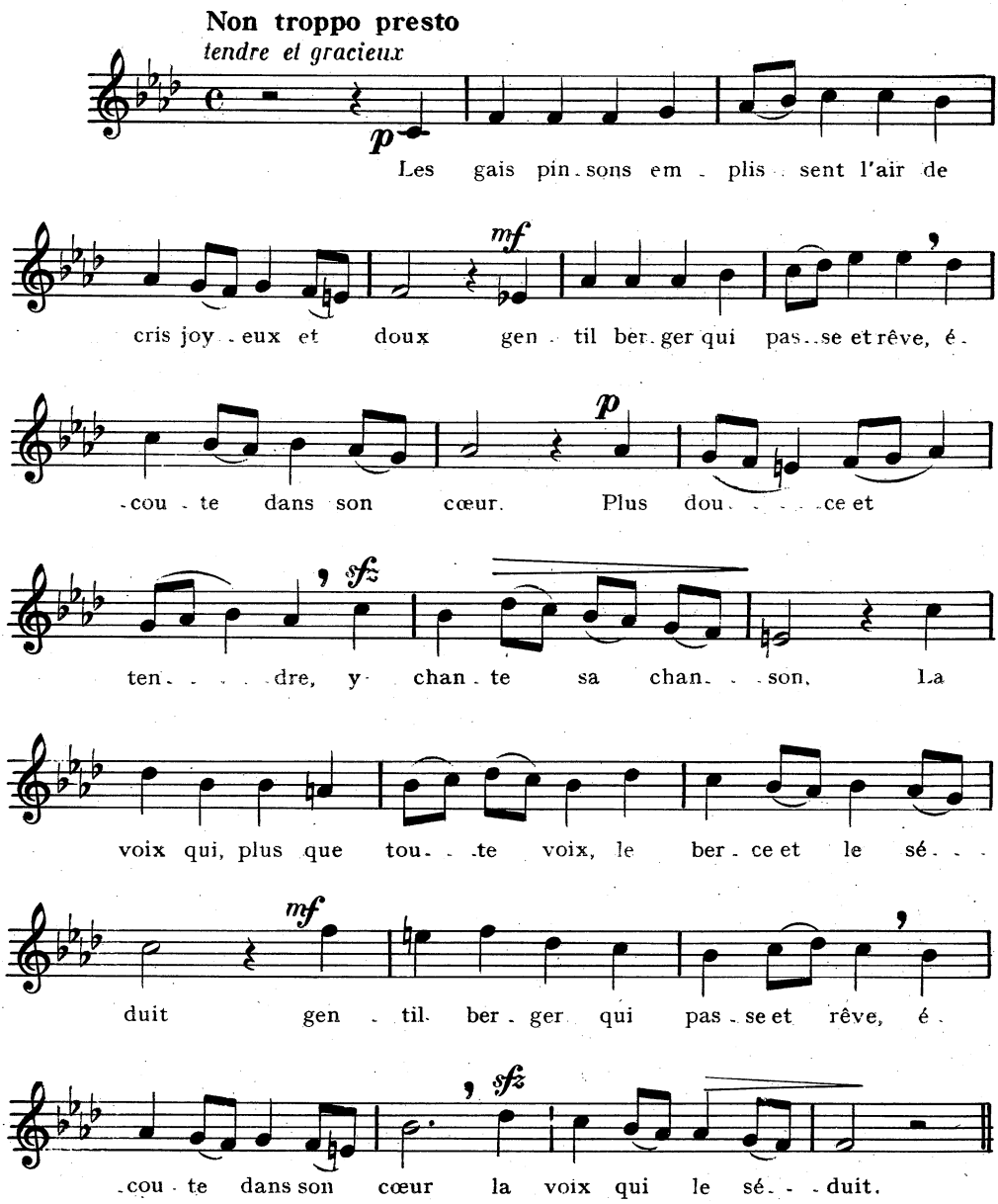
HAENDEL
1685 - 1759

Pour les jeunes filles

SUZANNE

(air de la suivante)

HAENDEL
1685-1759

Non troppo presto

tendre et gracieux

17

EXERCICES

Cantate No 147 - Choral
"Werde Munter, mein Gemuthe" - J.S. BACH

Moderato

1

etc.

accompagnement exécuté par les instruments à cordes

Le Secret - MOZART

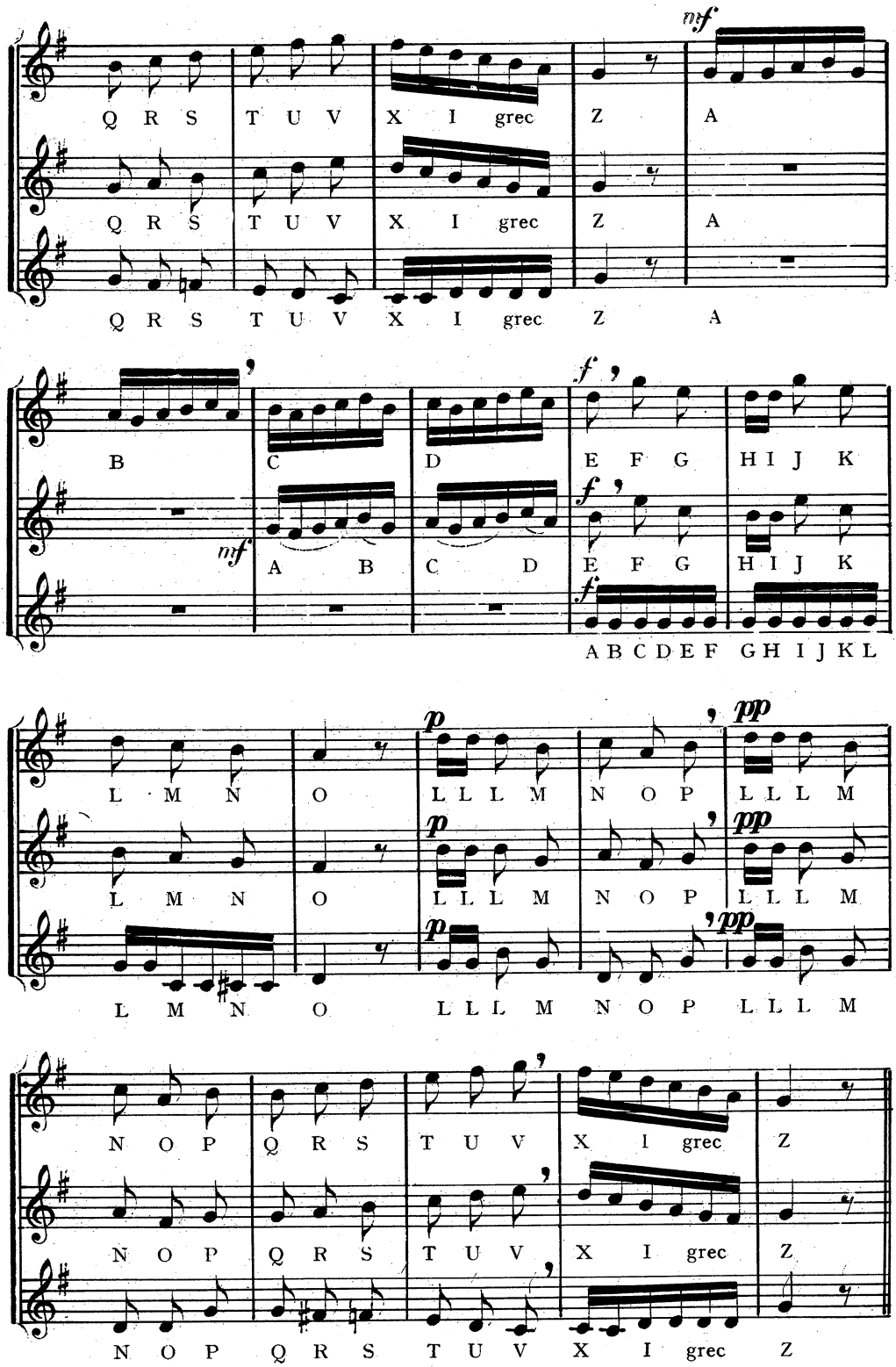
2

l'Alphabet - MOZART

3

p A B C D E F G H I J K

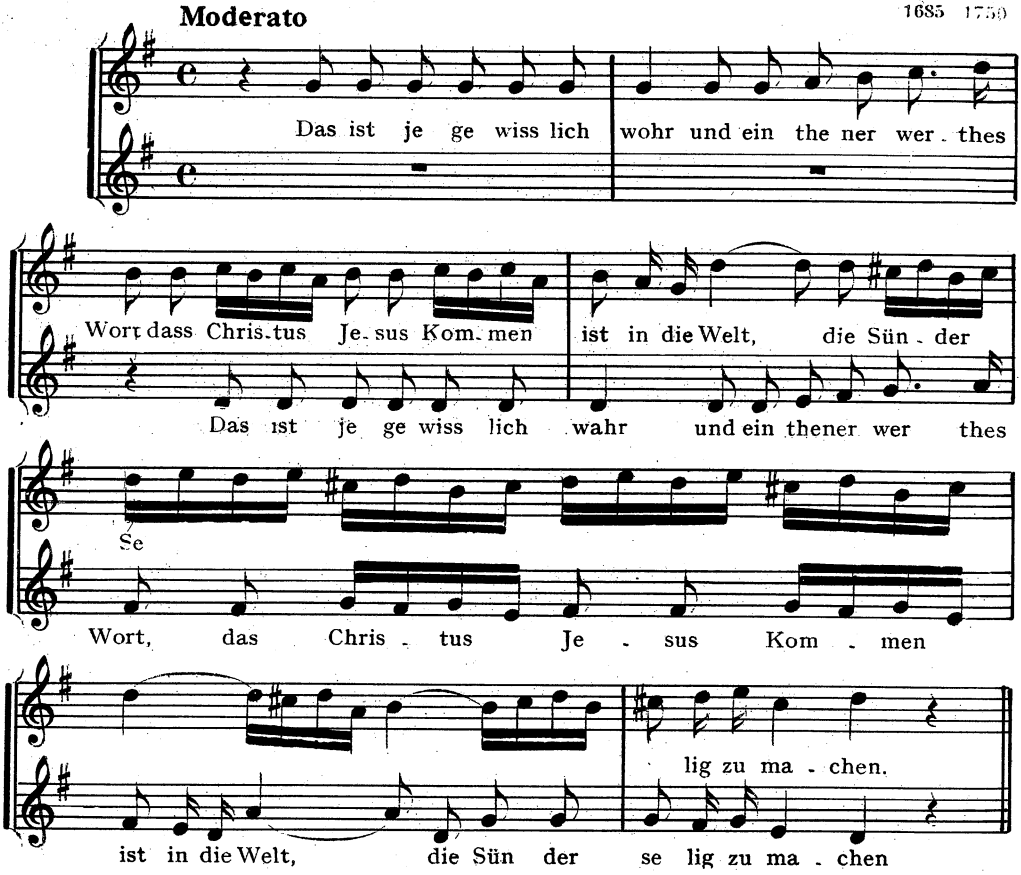
L M N O L L L M N O P L L L M N O P

f p

mf
Q R S T U V X I grec Z A
Q R S T U V X I grec Z A
Q R S T U V X I grec Z A
B C D E F G H I J K
mf A B C D
f E F G H I J K
f A B C D E F G H I J K L
L M N O L L L M N O P L L L M
L M N O L L L M N O P L L L M
L M N O L L L M N O P L L L M
p pp
N O P Q R S T U V X I grec Z
N O P Q R S T U V X I grec Z
N O P Q R S T U V X I grec Z

CHANTS Pour les jeunes gens

CANTATE No. 144 *(début du 1er chœur)*

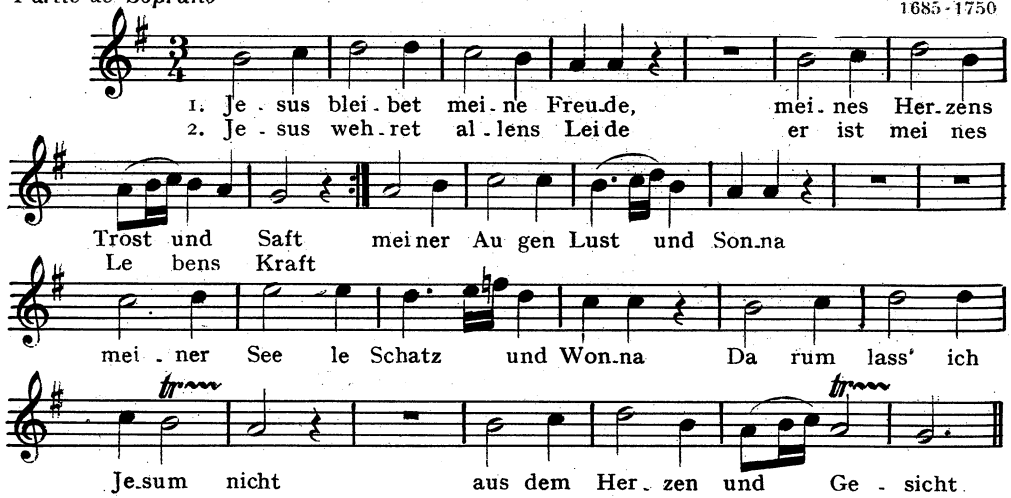
J.S. BACH
1685 1750

Moderato

Pour les jeunes filles

CANTATE No. 147 *(Choral)*

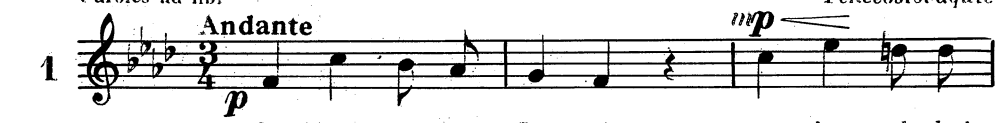
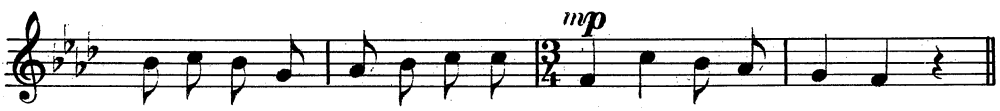
(pour 4 voix mixtes)

J.S. BACH
1685-1750

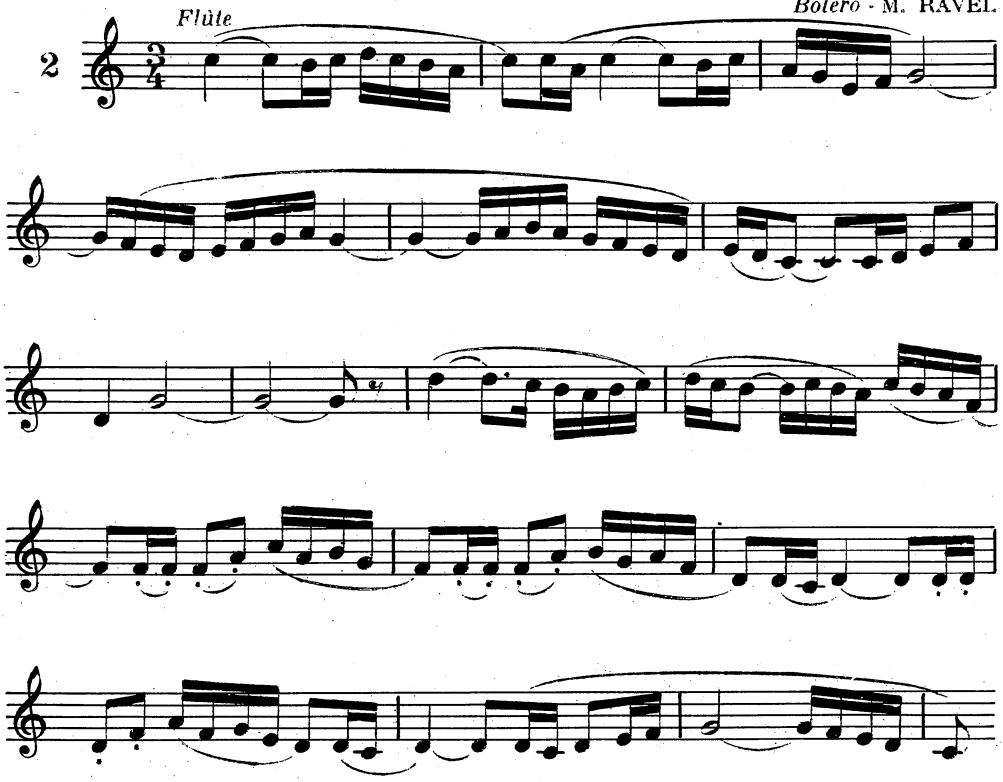
Partie de Soprano

18

EXERCICES

Paroles ad lib. *Tchécoslovaquie*

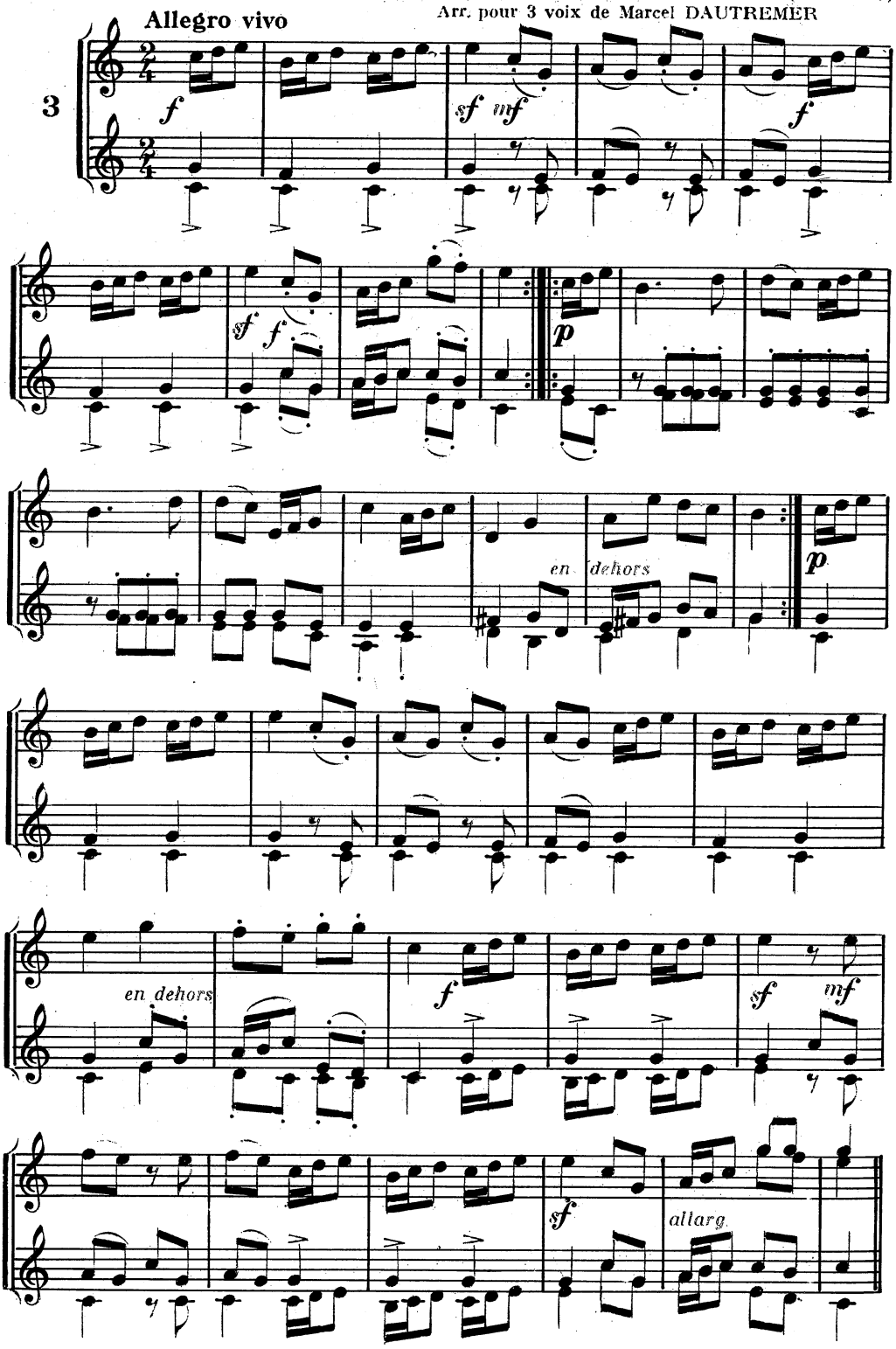
1 **Andante**

Thême exécuté par les instruments à vents

Boléro - M. RAVEL

2 *Flûte*

Autorisation Durand et Cie., Paris

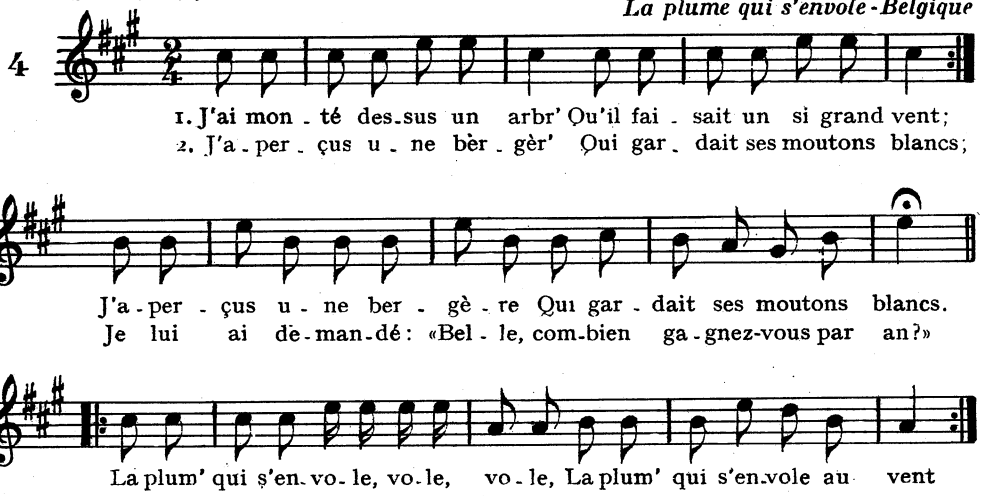
Tambourin

Extrait des "Aveux Indiscrets" - MONSIGNY (1729-1817)
Arr. pour 3 voix de Marcel DAUTREMER

Allegro vivo

Existe en édition séparée (A. Leduc, éditeur)

A.L. 21.081

Paroles ad lib.

La plume qui s'envole - Belgique

3

Je lui ai demandé: «Belle,
Combien gagnez-vous par an?
-Je gagne cinq cents pistoles,
Outre mes habillements.»
La plume..

4

«Je gagne cinq cents pistoles,
Outre mes habillements.
Voulez-vous me servir, belle?
Vous en gagnerez autant.»
La plume...

5

Voulez-vous me servir, belle?
Vous en gagnerez autant,
Sans avoir grand' chose à faire,
V'vous reposerez souvent.»
La plume...

6

«Sans avoir grand' chose à faire,
V'vous reposerez souvent.
-Je n'veux point servir un homme
Sans la permission d'maman.»
La plume...

7

«Je n'veux point servir un homme
Sans la permission d'maman.
-Eh! va-t-en donc, petite sotte,
Les homm's ne sont pas méchants.»
La plume...

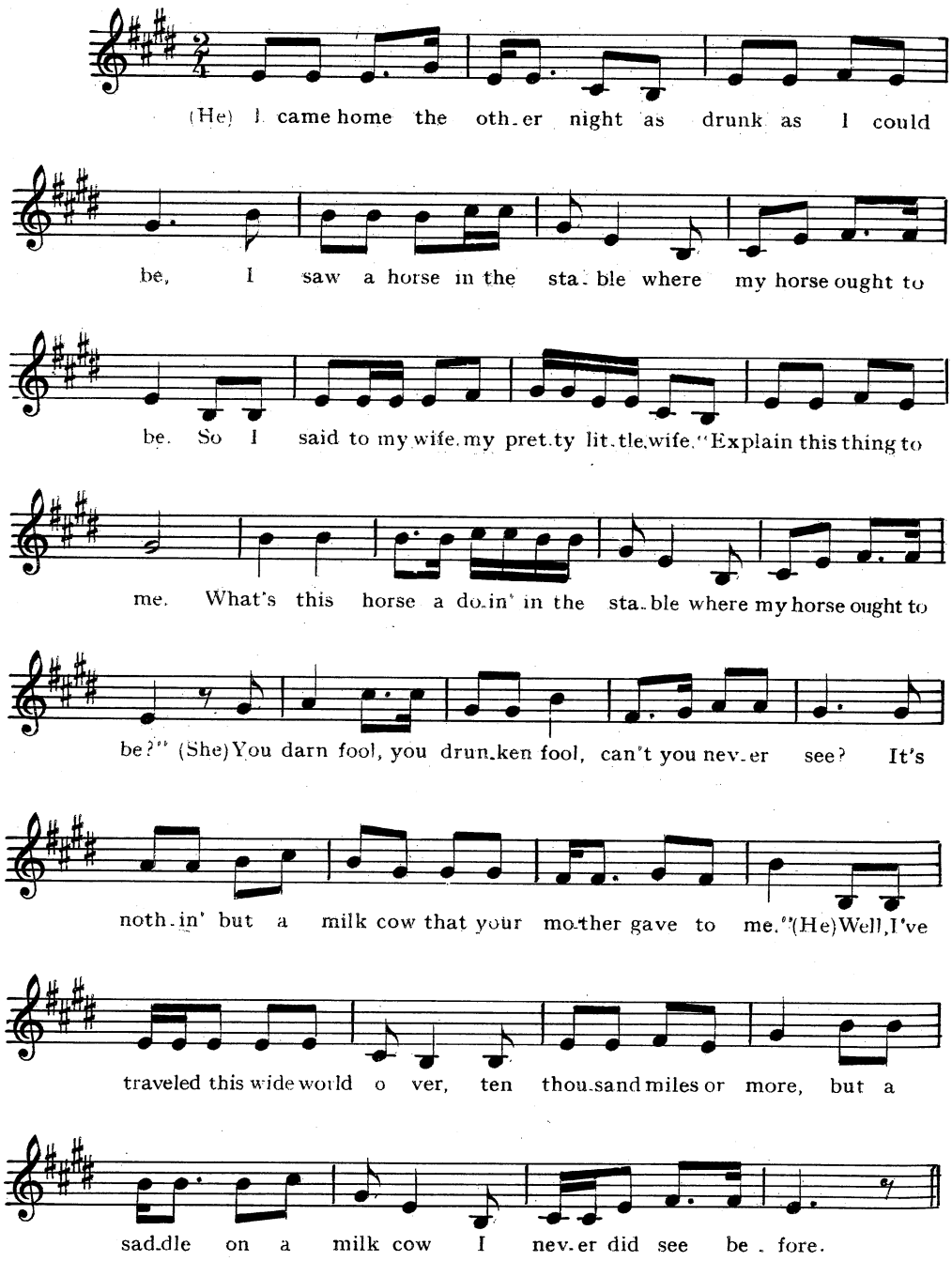
8

«Eh! va-t-en donc, petite sotte,
Les homm's ne sont pas méchants.
-Sans être méchants, fit-elle,
Ils sont très dang'reux seul'ment.»
La plume...

CHANT

FOUR NIGHTS DRUNK

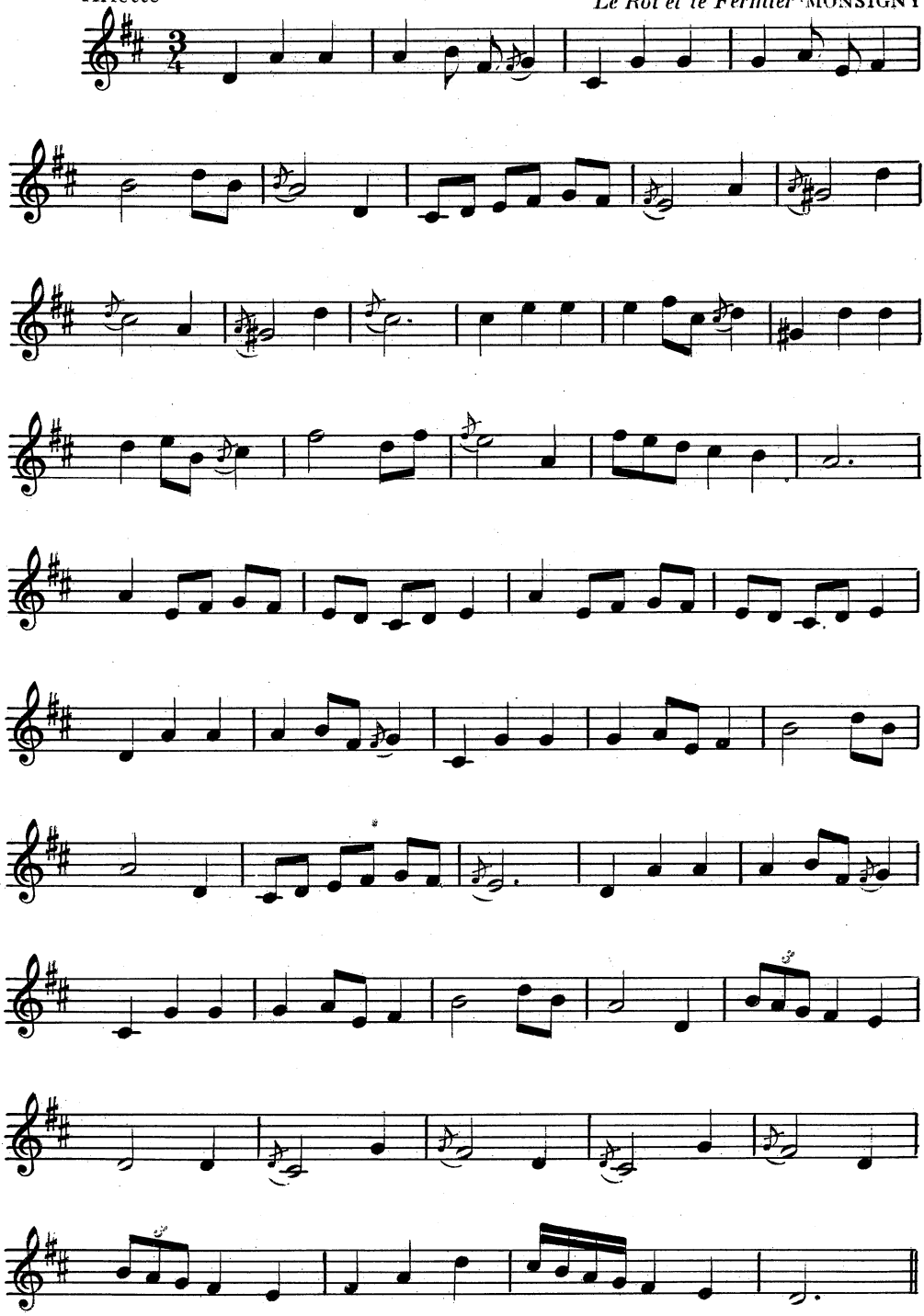
U.S.A.



19

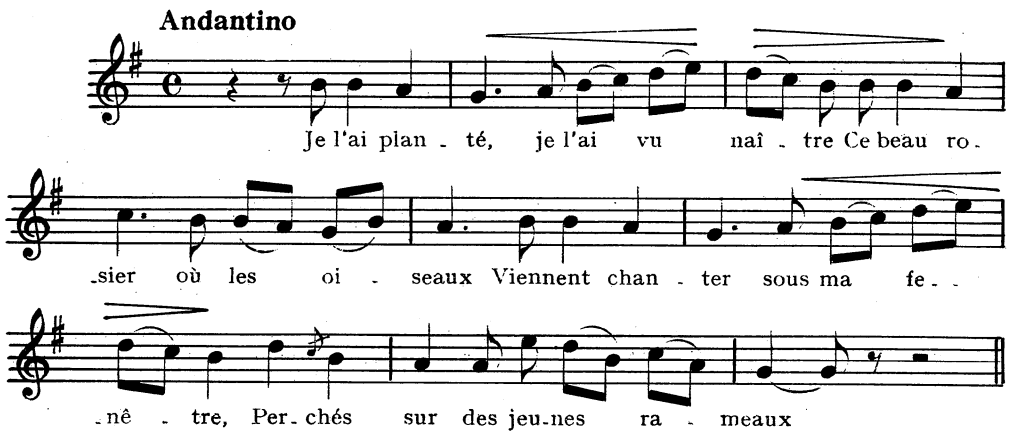
EXERCICE

Ariette

Le Roi et le Fermier · MONSIGNY

CHANTS

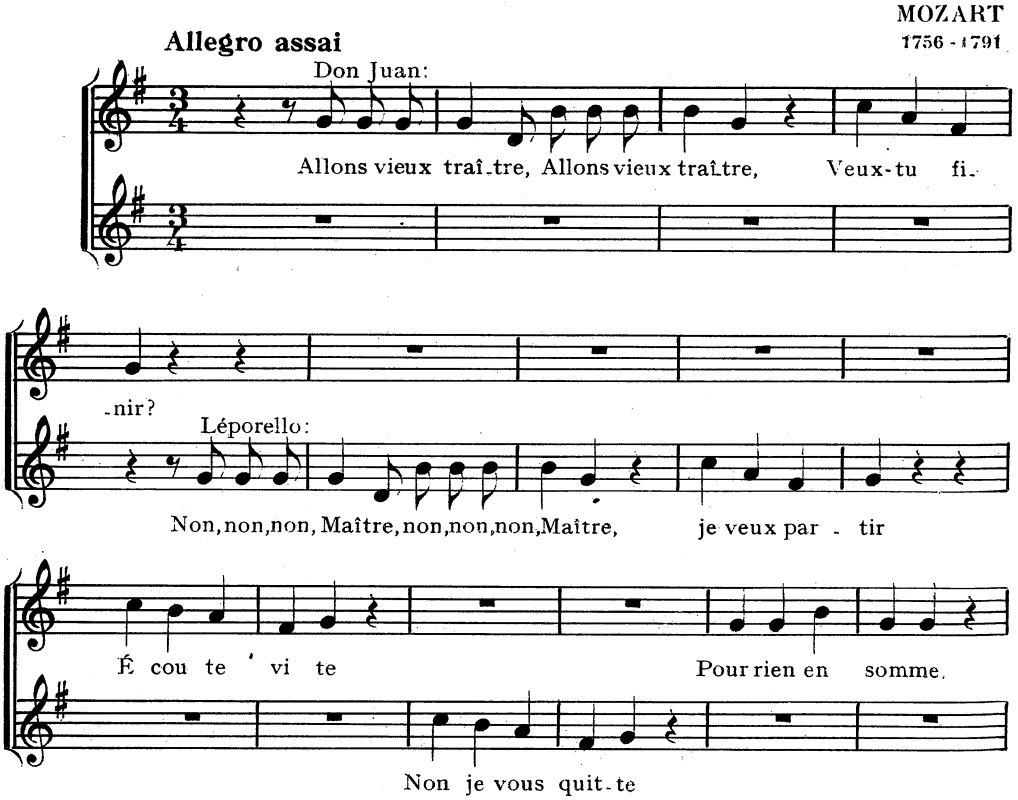
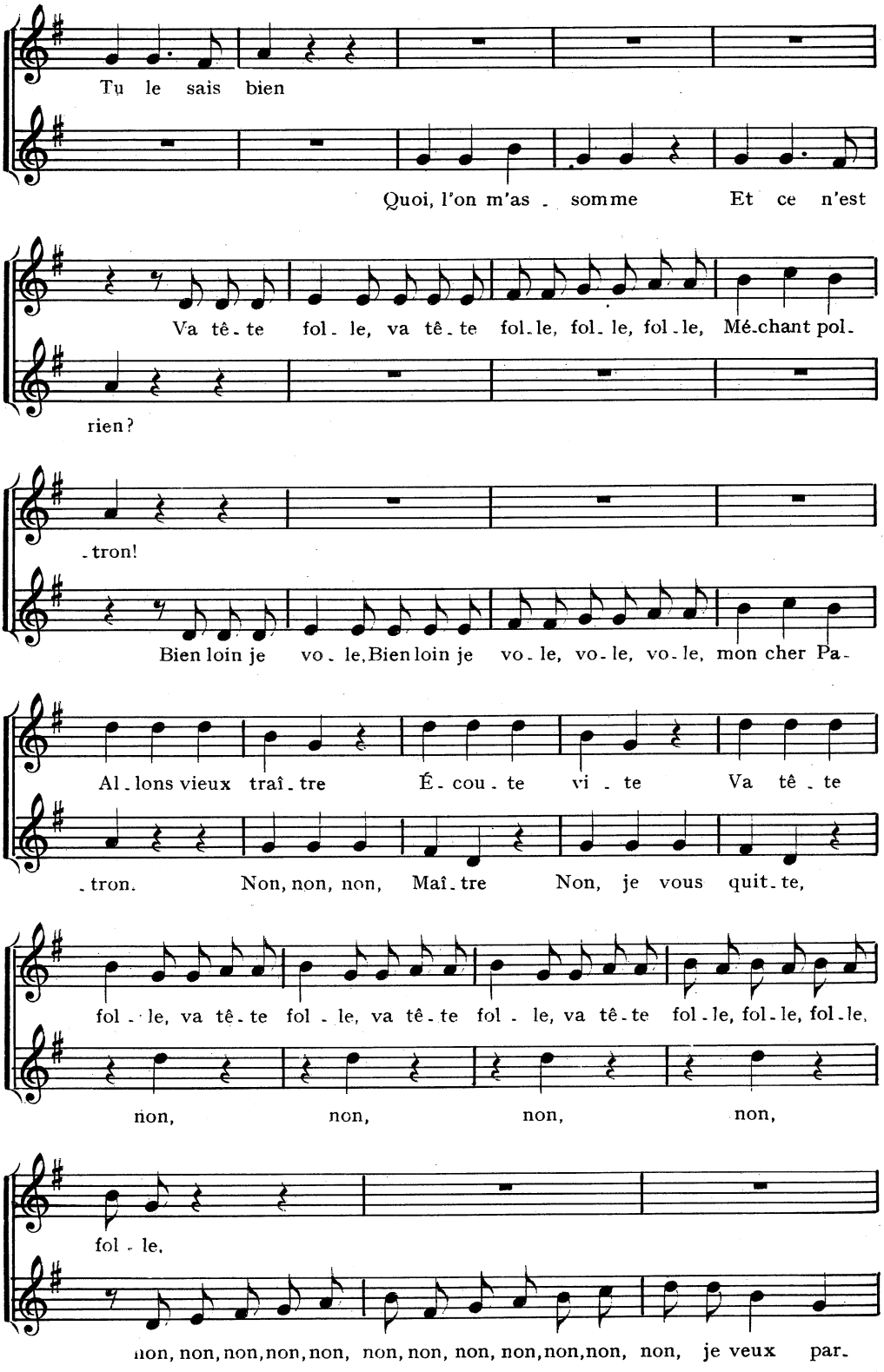
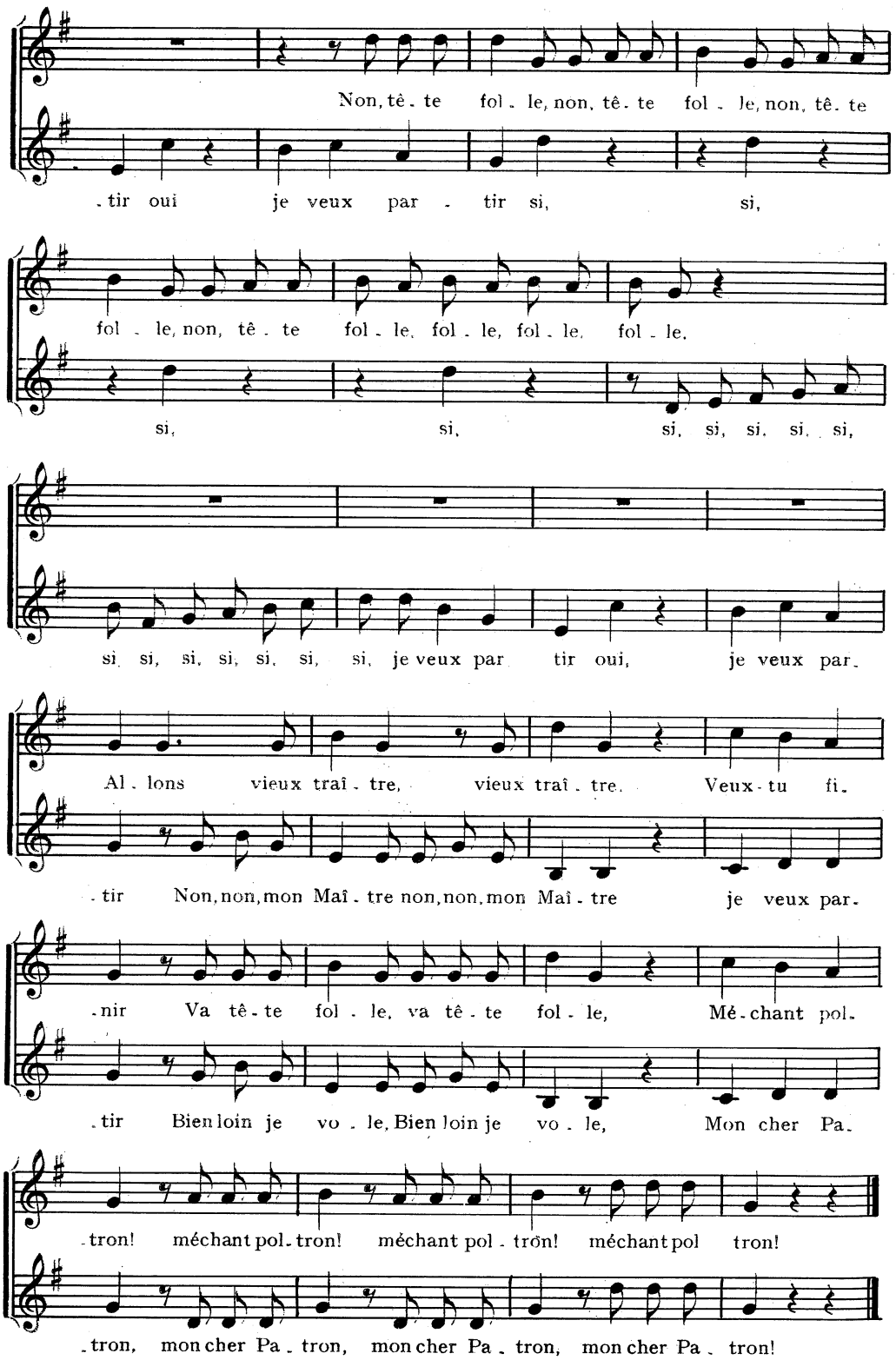
Je l'ai planté, je l'ai vu naitre

J. J. ROUSSEAU



DON JUAN *(Acte III)*

Duo Don Juan - Leporello

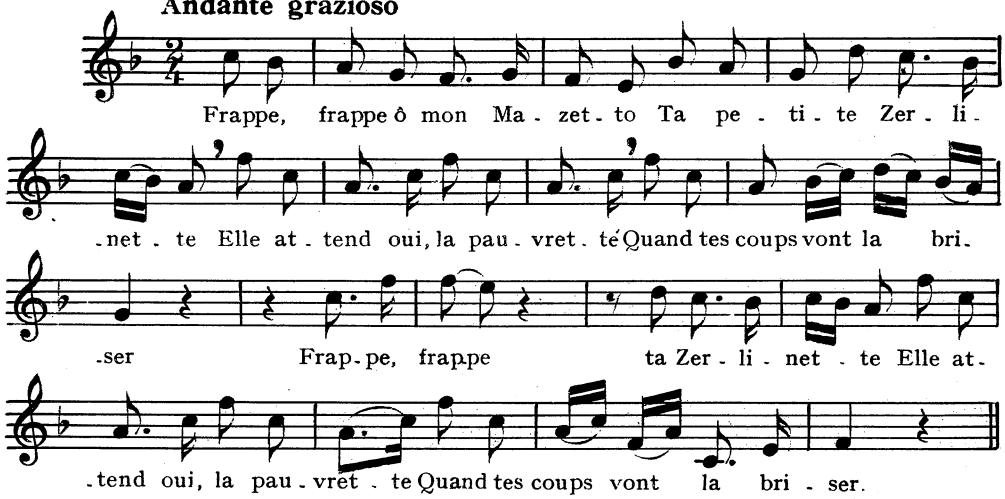
MOZART
1756 - 1791

Tu le sais bien
Quoi, l'on m'as - somme Et ce n'est
Va tê - te fol - le, va tê - te fol - le, fol - le, fol - le, Mé - chant pol -
rien?
- tron!
Bien loin je vo - le, Bien loin je vo - le, vo - le, vo - le, mon cher Pa -
Al - lons vieux traî - tre É - cou - te vi - te Va tê - te
- tron. Non, non, non, Maî - tre Non, je vous quit - te,
fol - le, va tê - te fol - le, va tê - te fol - le, va tê - te fol - le, fol - le, fol - le,
non, non, non, non,
fol - le.
non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, non, je veux par -

Non, tê - te fol - le, non, tê - te fol - le, non, tê - te
- tir oui je veux par - tir si, si,
fol - le, non, tê - te fol - le, fol - le, fol - le, fol - le.
si, si, si, si, si, si, si,
si si, si, si, si, si, si, je veux par tir oui, je veux par -
Al - lons vieux traî - tre, vieux traî - tre. Veux - tu fi -
- tir Non, non, mon Maî - tre non, non, mon Maî - tre je veux par -
- nir Va tê - te fol - le, va tê - te fol - le, Mé - chant pol -
- tir Bien loin je vo - le, Bien loin je vo - le, Mon cher Pa -
- tron! méchant pol - tron! méchant pol - tron! méchant pol tron!
- tron, mon cher Pa - tron, mon cher Pa - tron, mon cher Pa - tron!

Pour les jeunes filles

DON JUAN

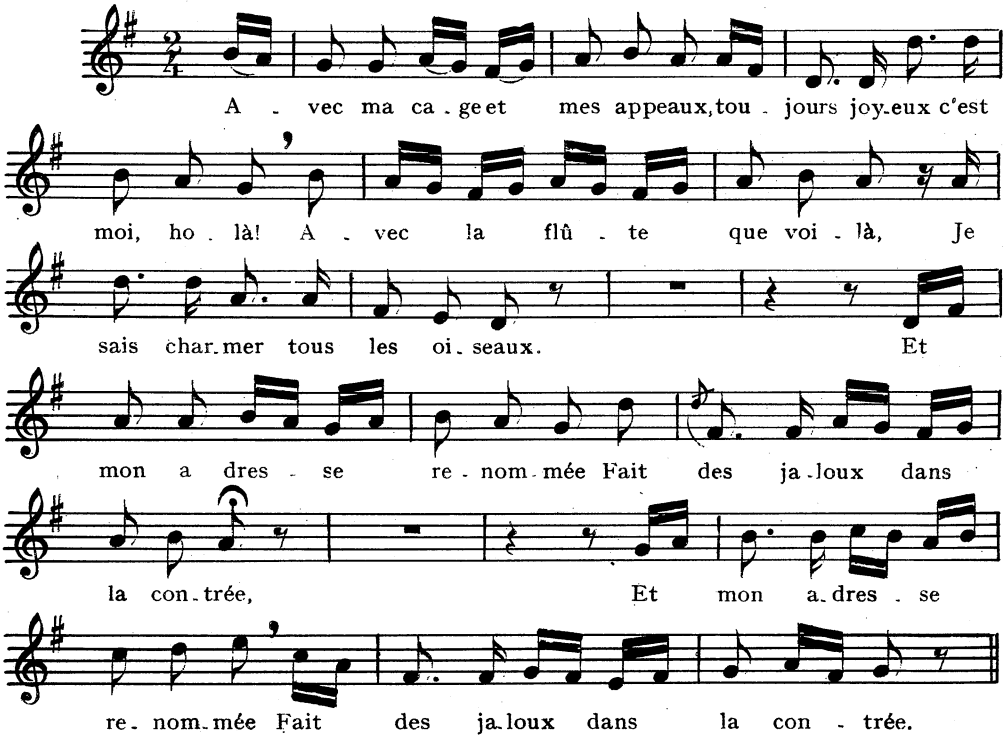
(air de Zerline)

MOZART
1756-1791

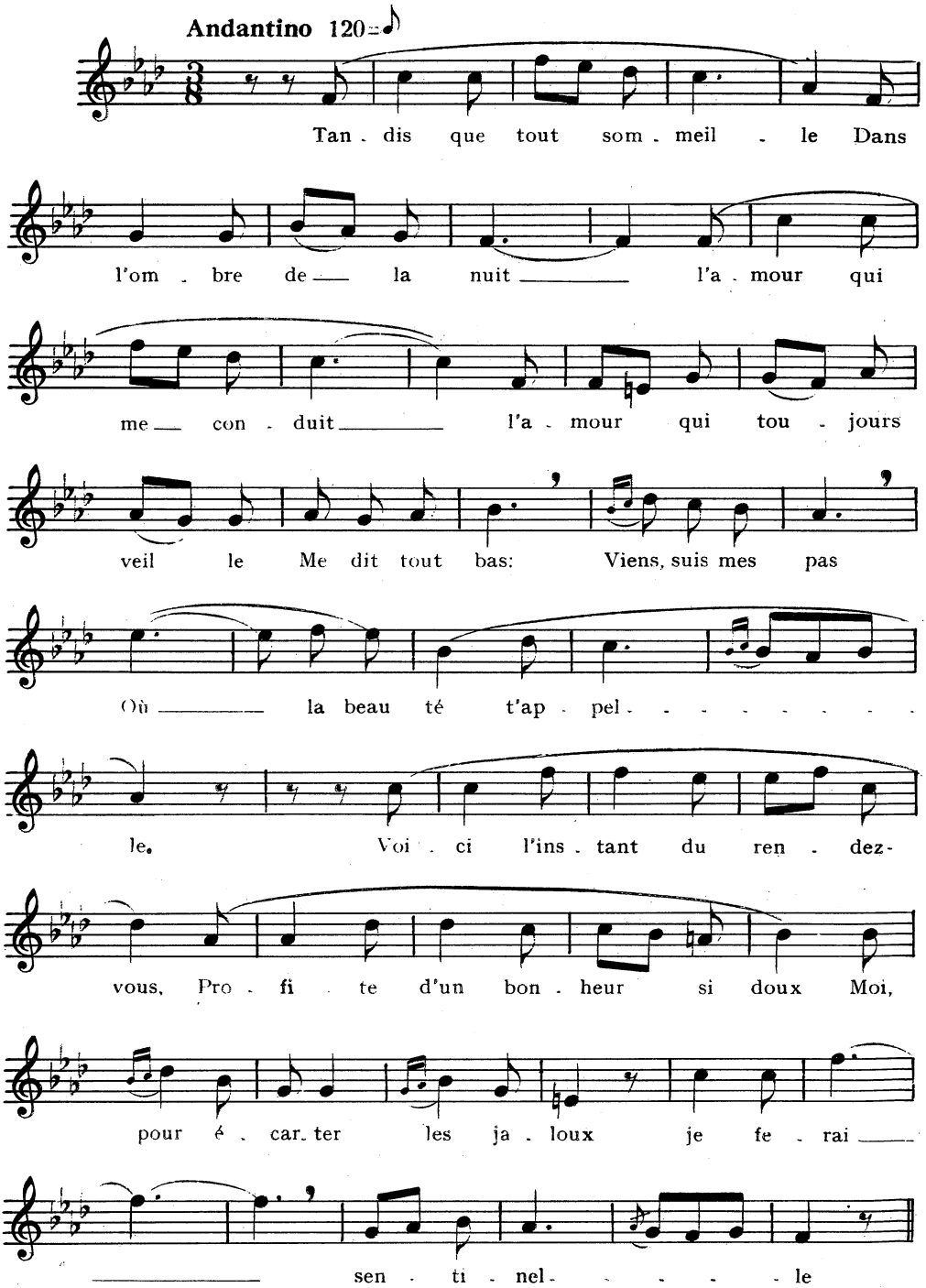
Andante grazioso

LA FLUTE ENCHANTÉE

(air de l'oiseleur)

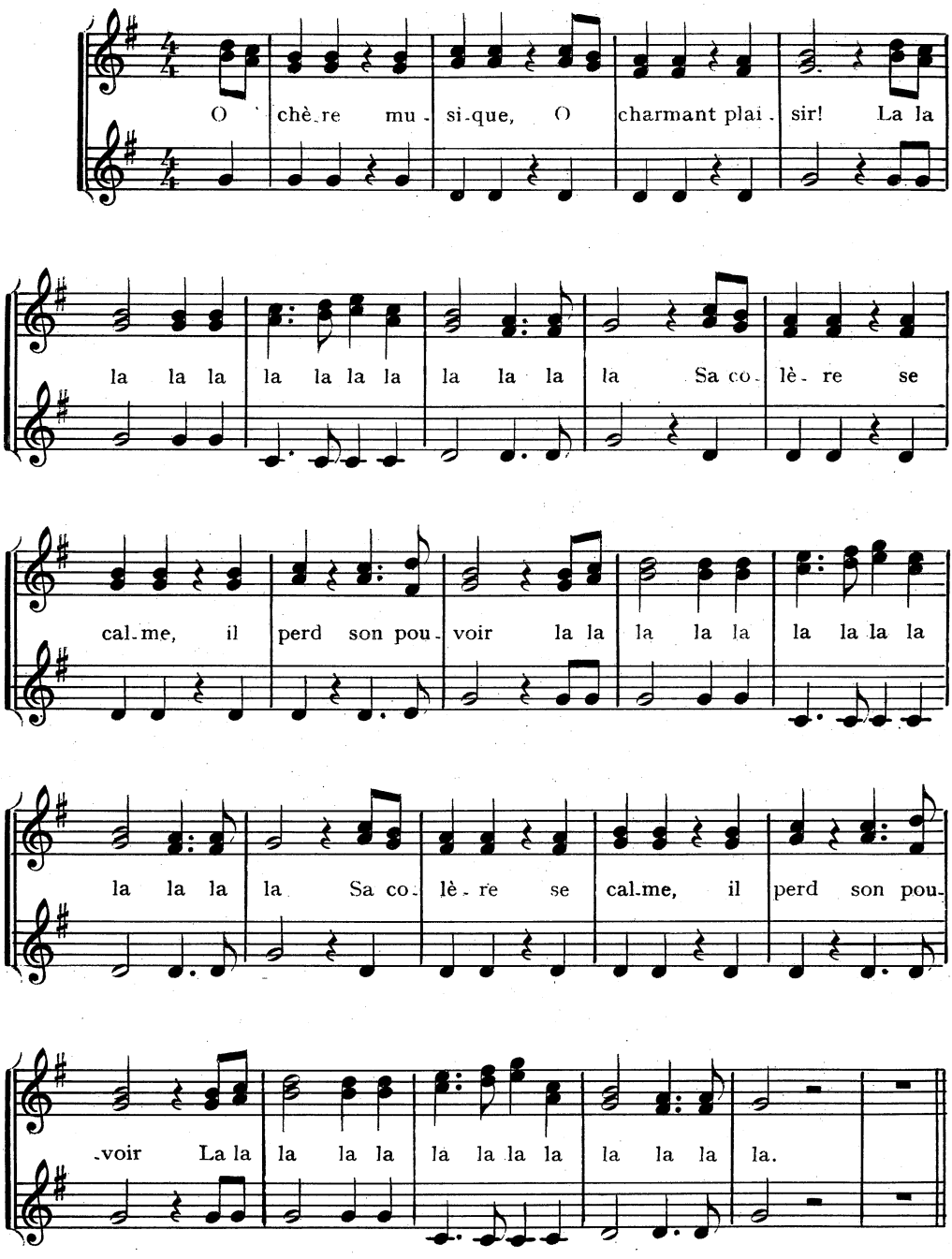
MOZART
1756-1791



Sérénade de "L'Amant Jaloux"

Opéra-comique de GRÉTRY
1741-1813

CHŒUR DES ESCLAVES

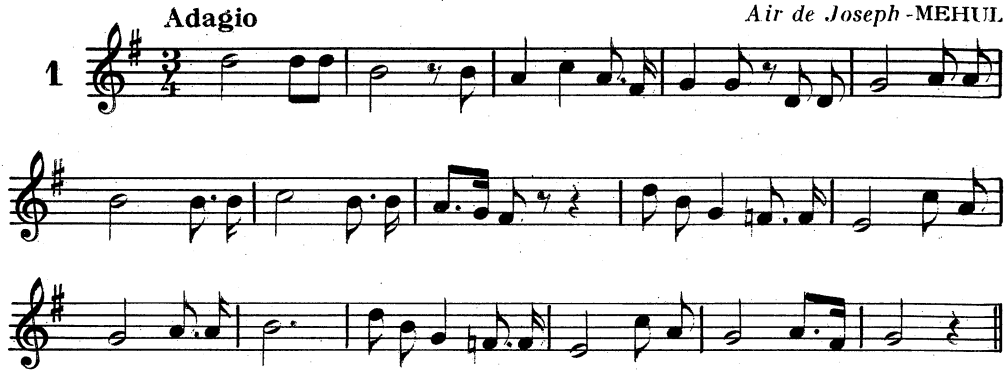
(La Flûte Enchantée)

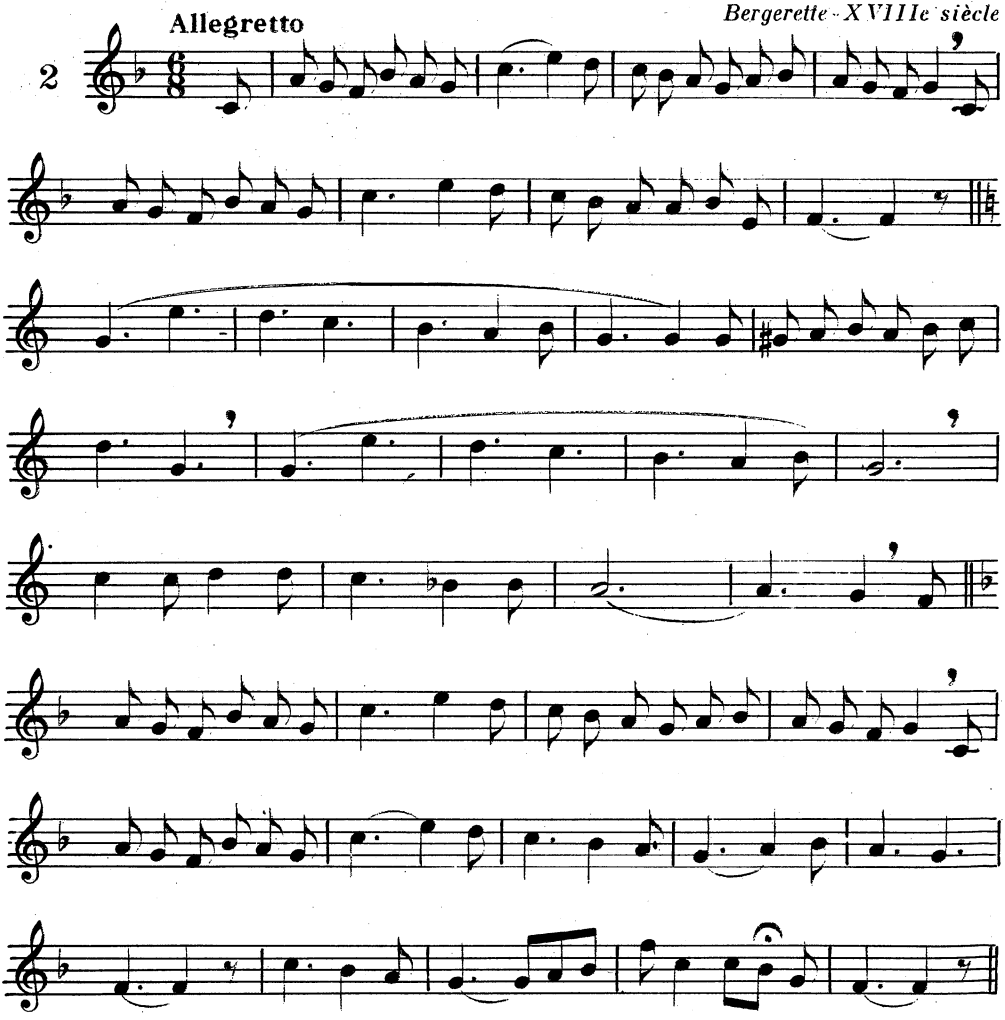
Musique de
MOZART
1756-1791

Extrait du Solfège et Chant choral 1ère partie de E. Letellier - Max Eschig, Editeur.
A.L. 24.081

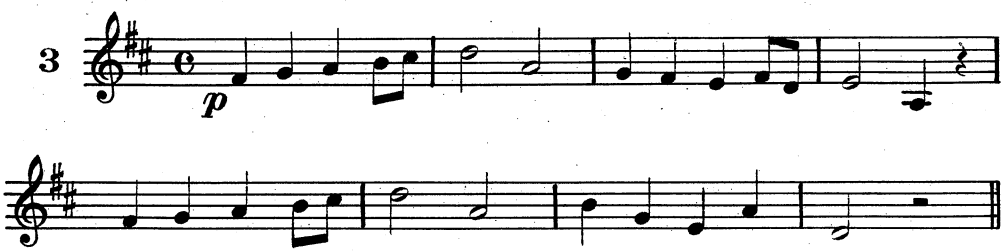
20

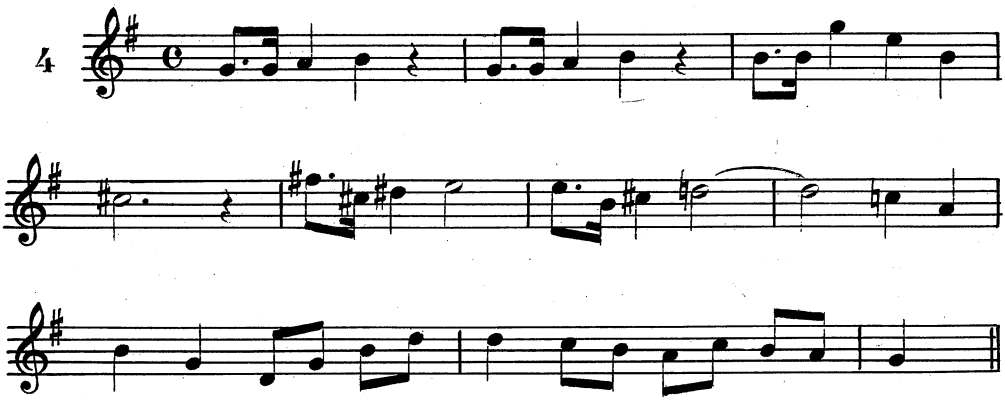
EXERCICES

Adagio — *Air de Joseph* - MEHUL

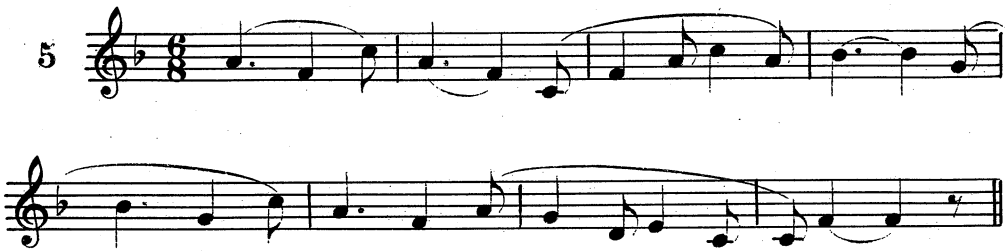
1

Allegretto — *Bergerette - XVIIIe siècle*

2

Concerto pour violon et orchestre - BEETHOVEN
1er thème du 1er mouvement

3

motif d'introduction exécuté par les violons - 2ème mouvement

4

Symphonie "Pastorale" No VI - BEETHOVEN
"Sentiments joyeux et reconnaissants après l'orage" - 4ème mouvement

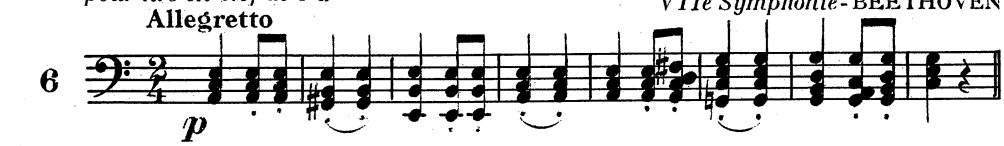
5



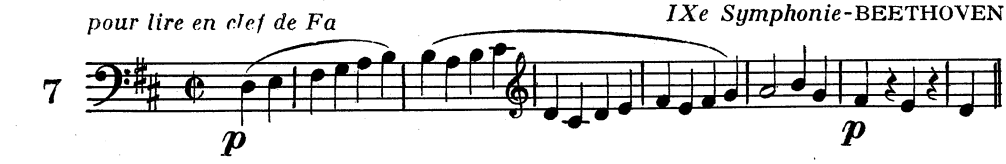
pour lire en clef de Fa

VIIe Symphonie - BEETHOVEN

Allegretto

6

pour lire en clef de Fa

IXe Symphonie - BEETHOVEN

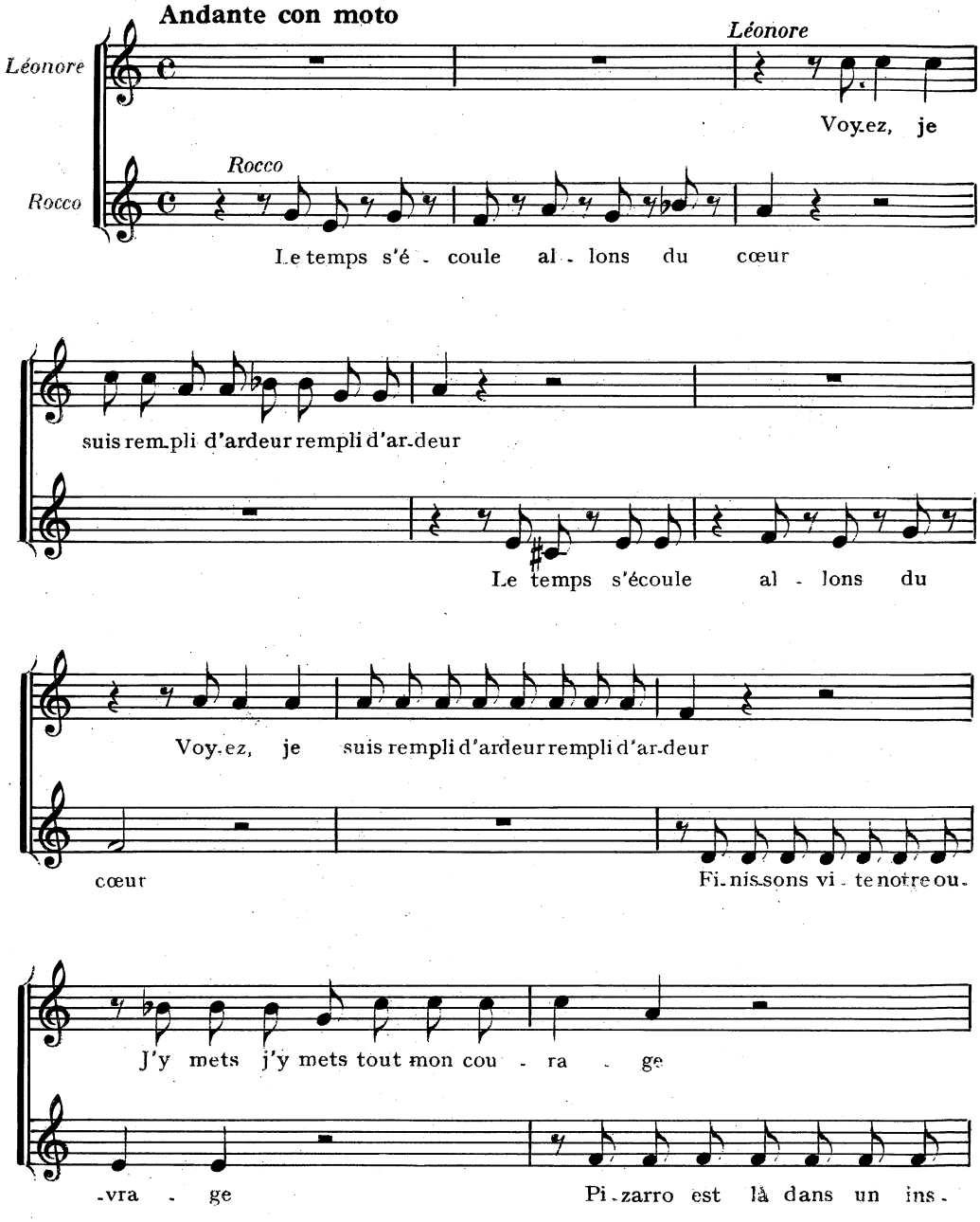
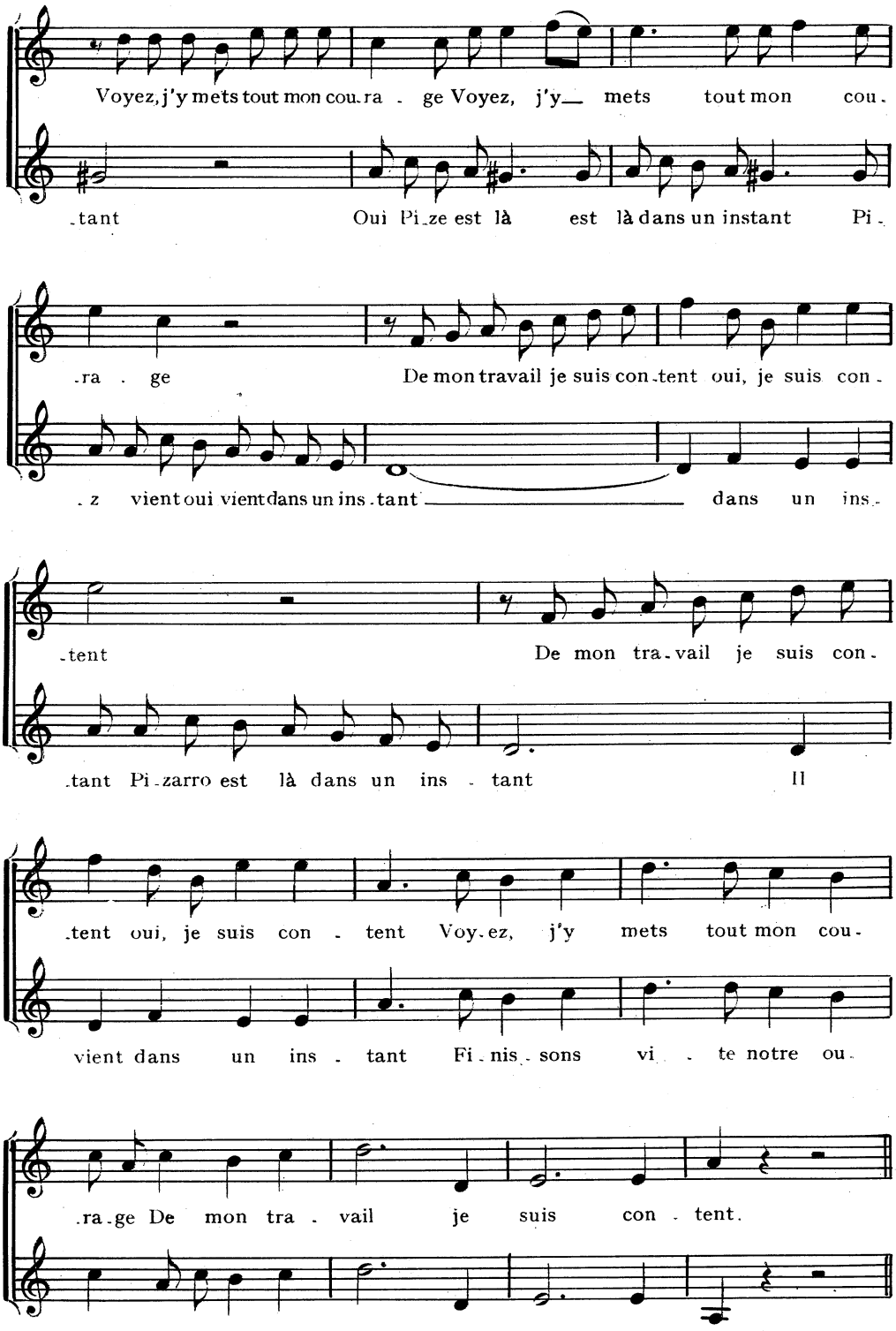
7

CHANT

FIDELIO

(Duetto du 3e acte)

Paroles:
Traduction Française DURDILLY

BEETHOVEN
1770 - 1827

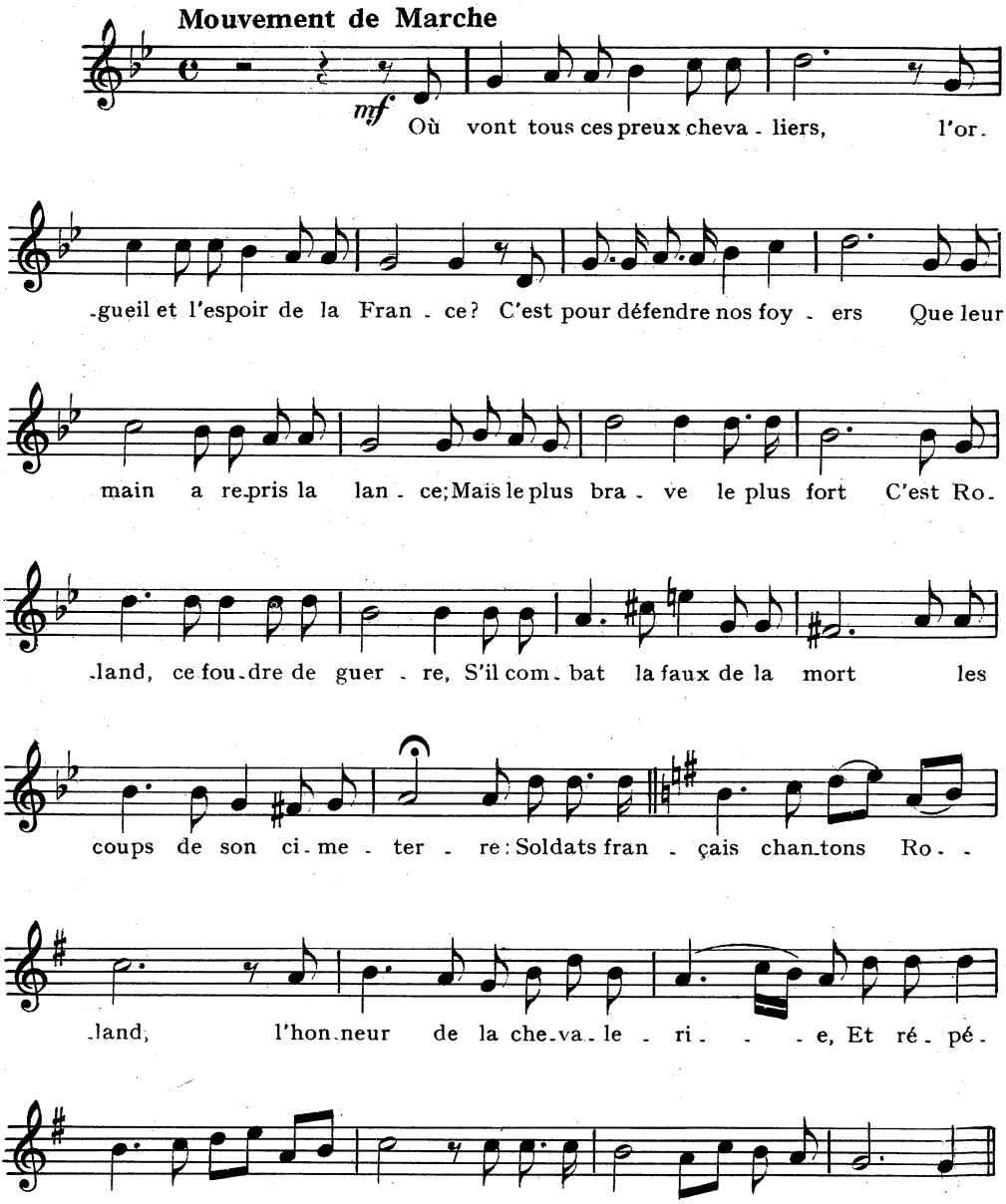
Andante con moto

Voyez, j'y mets tout mon cou. ra . ge Voyez, j'y_ mets tout mon cou.
.tant Oui Pi_ze est là est là dans un instant Pi.
.ra . ge De mon travail je suis con.tent oui, je suis con.
. z vient oui vient dans un ins.tant dans un ins.
.tent De mon tra.vail je suis con.
.tant Pi.zarro est là dans un ins . tant Il
.tent oui, je suis con . tent Voy.ez, j'y mets tout mon cou.
vient dans un ins . tant Fi.nis.sons vi . te notre ou.
.ra.ge De mon tra . vail je suis con . tent.
.vra . ge Pizarro est là dans un ins . tant

21

CHANTS

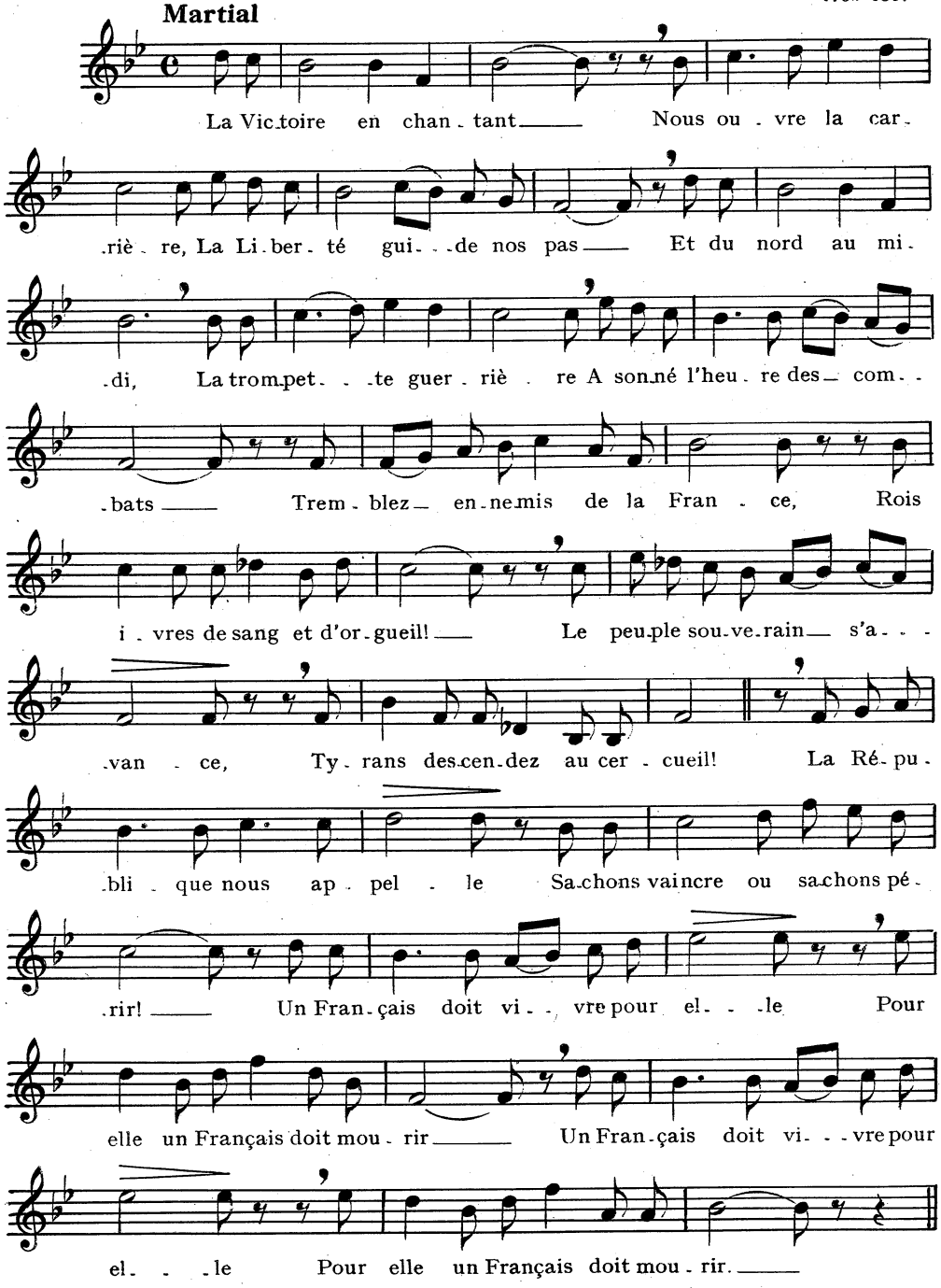
ROLAND

Paroles de
Alexandre DUVAL

Musique de
MEHUL

LE CHANT DU DÉPART

Paroles de
M. J. CHENIER

Musique de
MEHUL
1763-1817

Martial

RÉSUMÉ DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE CONTENUE DANS LES LIVRES I ET II.

A l'origine, le *rythme*, allié au geste, aboutit à la *danse*. Parallèlement, l'homme découvre les possibilités de sa voix.

Danse et *chant* ont d'abord un rôle incantatoire.

Très tôt, les premiers instruments apparaissent dans les familles des cordes, des vents et des percussions. L'incantation magique des premiers âges devient *prière chantée ;* des *chants profanes* scandent le déroulement de la vie sociale et de la vie quotidienne. L'un d'eux, *le dithyrambe*, est à l'origine de la tragédie grecque.

Le désir de pouvoir reproduire un assemblage de sons donné engendre des essais de notation musicale, d'abord en Asie, puis en Occident (Grèce, V^e^ siècle avant notre ère). Les instruments se perfectionnent.

L'ère chrétienne reconnaît à la musique un rôle exclusivement religieux (hymnes, psaumes). Vers 550 un livre-type, *l'antiphonaire*, groupe le répertoire des chants rituels de l'église.

Le Pape Grégoire-le-Grand (540-604) impose le chant dit « *grégorien* », dont la notation est figurée par des signes de plus en plus précis, les *neumes*. La première *portée* comprend une seule ligne, puis leur nombre augmente jusqu'à quatre et des *clés* fixent la hauteur des sons.

Au Moyen Age, le *drame liturgique*, précurseur de l'opéra, illustre de manière vivante les rites de l'église catholique. Issu du *psaume responsorial* (prêtre et fidèles se répondant), il est représenté d'abord à l'intérieur des églises, puis sur les parvis ou les places publiques. A partir du XII^e^ siècle, il évolue vers une forme semi-chantée, le *Miracle*, qui devient *Mystère* au XV^e^ siècle. Ce sont de véritables spectacles nécessitant des acteurs professionnels, une mise en scène importante ; les sujets sont toujours d'inspiration religieuse, mais la langue de tous les jours supplante la latin. La musique n'est plus partie intégrante, mais simple illustration de l'action.

MUSIQUE VOCALE MONODIQUE

La France est traditionnellement le pays de la *chanson* ; du Moyen Age a nos jours cette prédilection s'est trouvée confirmée quelles que soient les époques ou les circonstances. *Chansons* et *Danses populaires* sont les deux manifestations musicales d'où sortiront, sous des formes plus savantes, la *Musique vocale* et la *Musique instrumentale*.

Au Moyen Age, à côté des *chansons* très simples propagées par les jongleurs (*chansons de métiers, chansons à danser*) un art plus savant est représenté par les chansons de Trouvères et de Troubadours. Ceux-ci, nobles seigneurs ou chevaliers de haute lignée, composaient poèmes et musique des belles *Chansons Courtoises* destinées à leur Dame, ainsi que de nombreuses autres de caractères variés: *Chansons d'aube - Chansons de toile - Chansons funèbres* (Planh) - *Chansons épiques - Chansons satiriques* (Sirventes) etc.

MUSIQUE VOCALE POLYPHONIQUE

La Musique profane (*Chansons*) et la Musique sacrée (*Chant grégorien*) étaient à la fois exclusivement vocales et monodiques (à une seule partie s'exécutant à l'unisson).

Un événement capital pour l'avenir du langage musical devait intervenir au cours des IX et X^e siècles : la naissance de la *Polyphonie vocale* ou écriture à plusieurs voix.

Des moines, dans le silence de leur monastère, abbaye St-Martial de Limoges entre autres, découvraient la possibilité de faire chanter en même temps deux lignes mélodiques différentes. Le principe initial était de la plus grande simplicité : deux dessins mélodiques à distance de quartes ou quintes.

Ce fut le point de départ de cet Art de la Polyphonie vocale qui, de siècle en siècle, jusqu'au XVI^e, ne devait cesser de se perfectionner

Partie de la *Diaphonie* (2 voix, superposées) marche parallèle à travers le *Déchant* (2 voix, marche divergente), l'*organum* (triplum = 3 voix, quadruplum = 4 voix), le *gymel* (origine anglaise - tierces au lieu de quartes), le *Faux-Bourdon* - le *Conduit* - l'écriture polyphonique devait aboutir au *Contrepoint* (écrit point contre point), voix de plus en plus nombreuses et de plus en plus indépendantes les unes des autres, bien que soumises à des règles très strictes.

Grâce à la science nouvelle, des formes de polyphonie vocale se précisent :

Musique Sacrée	Musique Profane
Motet	*Motet*
Messe	*Madrigal*
	Chanson polyphonique

L'évolution se poursuit à travers deux grandes périodes d'égale importance pour l'Art musical :

1re période - Ars Antiqua - XIII^e siècle
à laquelle restent attachés les noms de Maître Albert, Léonin, et surtout Pérotin-le-Grand tous trois successivement organistes, Maîtres de chapelle et Professeurs de la célèbre Ecole Notre-Dame-de-Paris (1150-1330).

2e période - Ars Nova - XIV^e siècle
dont les représentants sont à la fois dignitaires de l'Eglise, théoriciens de la Musique et compositeurs : Philippe de Vitry, qui fut évêque de Meaux (1321-1361) ;

Guillaume de Machault (1300-1377) auteur de la première grande *Messe* à 4 voix, exécutée pour le sacre de Charles V.

Les deux siècles suivants sont ceux du perfectionnement de l'écriture polyphonique. Les compositeurs, de plus en plus nombreux, sont souvent ceux de la Cour de Bourgogne ou d'autres Chapelles princières, venant de différentes contrées d'Europe. On peut les grouper par *Ecoles*.

Ecole Franco-Flamande

XV^e et XVI^e siècles
Gilles Binchois (1400-1460)
Guillaume Dufay (1440-1474)
Jean Okeghem (1430-1495)
Jacques Obrecht (1452-1505)
Josquin des Prés (1450-1521)
Clément Janequin (1480-1560)
Claudin de Sermizy (1490-1562)
Roland de Lassus (1532-1594)
Claude Le Jeune (1528-1600)
Guillaume Costeley (1531-1606)

Ecole Italienne

Giovanni Palestrina (1525-1594).

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Principalement destinés à soutenir les voix, ou à rythmer les airs de danse, ils sont déjà assez nombreux :

Cordes
Rebec - Vièle (ancêtres de notre violon)
Luth - Harpe
Psaltérion (petite caisse triangulaire tendue de cordes qu'on pince avec les doigts).
Tympanon (psaltérion dont on frappe les cordes avec deux petits marteaux).

Vents
Flûte
Douçaine (ancêtre de hautbois)
Trompette (Buisine)
Sacqueboute (ancêtre du trombone)
Trompe (ou Olifant)

Percussion
Timbales
Cymbales
Tambours
Tambourins

Sans oublier l'Orgue introduit dans les églises par l'Empereur Charlemagne.

LA NOTATION MUSICALE

Elle consistait tout d'abord en signes conventionnels appelés *NEUMES* qui se plaçaient de part et d'autre d'une seule ligne horizontale (préfiguration de la future « Portée » musicale).

A cette ligne vinrent s'en ajouter d'autres de plus en plus nombreuses (il y en eut jusqu'à 11) mais le nombre finalement se fixe à 4, et plus tard à 5.

Les notes sont désignées par les lettres de l'alphabet, jusqu'au jour où le moine italien, Guido d'Arezzo (XI^{e} siècle), leur attribua les noms qui leur sont restés.

UT - RÉ - MI - FA - SOL - LA - SI (1res syllabes de chaque vers de l'Hymne à St-Jean).

Exception faite pour le DO, qui remplacera UT seulement au XVII^{e} siècle.

LES FORMES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Les progrès de la notation musicale et le perfectionnement constant de la facture instrumentale (fabrication des instruments de musique), vont permettre aux compositeurs de transcrire, pour les instruments, des œuvres initialement écrites pour les voix.

Ainsi vont apparaître les 2 premières formes de Musique instrumentale :
La Suite issue des *Suites de Danses* (chansons à danser).
La Fugue, issue du contrepoint des *Chansons* polyphoniques.

Elles engendreront à leur tour d'autres formes (*Sonate - Symphonie - Concerto*), qu'on étudiera au cours de ce livre.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE
LIVRE III

L'OPÉRA EN ITALIE

Le mot *opéra* vient du terme latin *opus* qui signifie *œuvre*. Par extension ce mot s'applique à une œuvre dramatique entièrement mise en musique.

La forme *opéra* est née au début du XVII[e] siècle, en Italie. A Florence, dans le palais du comte Bardi, se réunissaient des savants, des musiciens, des peintres et des sculpteurs dont le but était de favoriser le développement de l'Art sous toutes ses formes.

Vincenzo Galilei, père de l'illustre astronome, le poète Rinuccini, le compositeur Péri furent au nombre de ces réformateurs qui, délaissant la polyphonie vocale pour faire revivre la déclamation musicale de l'antiquité, créèrent la *monodie accompagnée*.

L'opéra se présente sous la forme d'une tragédie entièrement chantée, composée de *récitatifs*, d'*airs* et de *chœurs* accompagnés par un orchestre. La musique y tient donc une place prépondérante.

Le premier opéra, *Eurydice* de Péri, fut exécuté à Florence en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV avec Marie de Médicis.

Caccini, célèbre professeur de chant, puis Cavalieri écrivirent à leur tour des ouvrages du même genre, mais c'est au grand compositeur Claudio Monteverdi que l'on doit le perfectionnement et l'éclatante victoire de cette formule musicale nouvelle.

Claudio Monteverdi, né à Crémone en 1567 (voir carte), fut d'abord Maître de Chapelle à la cour de Mantoue ; c'est là qu'il composa deux de ses plus belles œuvres : *Orfeo* (1607) et *Ariana* (1608). *Le retour d'Ulysse* (1641) et *Le couronnement de Poppée* (1642) furent composés à Venise où, Maître de Chapelle de l'église Saint-Marc, Monteverdi vécut jusqu'à sa mort en 1643.

Par ses innovations et ses découvertes dans le domaine de l'écriture harmonique, Monteverdi se place au premier rang des compositeurs de son temps. S'il peut justement être considéré comme le créateur véritable de l'opéra italien, certains de ses contemporains ou successeurs immédiats contribuèrent à l'évolution de cette forme nouvelle : la tragédie en musique ou *opéra*. Après Florence, berceau de l'opéra, Rome, Venise et Naples s'illustrèrent à leur tour. Ecole romaine : L. Rossi (1597-1653) - Ecole vénitienne : F. Cavalli (1602-1676), M. A. Cesti (1623-1669), G. Legrenzi (1626-1690) - Ecole napolitaine : F. Provenzale (1627-1704) et surtout A. Scarlatti (1660-1725), à qui l'on doit plus de 115 opéras.

L'OPÉRA EN FRANCE

Né en Italie, l'*opéra* devait cependant poursuivre sa destinée en France grâce à Mazarin qui, à l'occasion de fêtes à la Cour, fit venir plusieurs fois des troupes italiennes pour donner des représentations d'opéras sous la direction de compositeurs tels que Rossi et Cavalli.

Le succès de ces spectacles décida Louis XIV à créer une Académie Royale de Musique et de Danse. Il en donna la direction au musicien Cambert et au poète Perrin.

L'inauguration de cette académie eut lieu le 3 Mars 1671. Le spectacle comprenait *Pomone*, opéra de Perrin et de Cambert.

Malgré certains succès la discorde régnait entre le directeurs. Perrin vendit à Lulli le privilège qu'il avait sur le théâtre.

Cambert fut donc le fondateur de l'Académie Royale de Musique mais Lulli reste le créateur de l'opéra français. Il développa la forme de l'opéra italien par la prépondérance des récitatifs, la ligne mélodique raffinée des airs et le développement orchestral de la musique des ballets qui terminaient chaque acte.

Les successeurs de Lulli furent Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) et Campra (1660-1744) à qui l'on doit cette charmante *Chanson du Papillon* extraite des Fêtes Vénitiennes.

Mais les véritables continuateurs de Lulli sont surtout Rameau et Gluck.

Rameau, tout en conservant les traditions de Lulli, apporta dans ses ouvrages plus de richesse, de personnalité. Certaines de ses pages remplies de charme et d'émotion ont un accent jusqu'alors inconnu. Il recherche surtout la vérité dans l'expression. Sa science de l'harmonie l'aide à merveille. Aussi, lorsque paraît son premier opéra *Hippolyte et Aricie* le 1er octobre 1733, une petite révolution gronde dans le monde musical. Cette musique rude, nerveuse, irrite les admirateurs de Lulli. Mais lorsque Rameau donne son chef-d'œuvre, *Castor et Pollux*, en 1737, la plupart de ses détracteurs reconnaissent sa supériorité.

Après Rameau quelques musiciens continuent la tradition de l'opéra-ballet : Mondonville (1711-1772), Dauvergne (1713-1797), Philidor (1726-1795).

Le 19 avril 1774 marque une date mémorable dans l'histoire de l'opéra en France. *Iphigénie en Aulide* de Gluck subit à son tour la réaction des Lullistes. Gluck, après avoir écrit un grand nombre de partitions à la manière italienne, découvre, en entendant les œuvres de Lulli, de Campra et de Rameau, que l'art réside dans la sincérité de l'expression.

Son long séjour à Paris et son contact permanent avec les œuvres de nos compositeurs (notamment Rameau) ont permis à Gluck, artiste allemand, d'assimiler des qualités spécifiquement françaises. Ils les a mises en valeur dans ses chefs-d'œuvre : *Orphée, Alceste, Armide, Iphigénie en Aulide.*

LULLI
(1632-1687)

Pour autant que les étiquettes nationales aient quelque signification dans le domaine des Arts, l'habitude s'est acquise de compter Jean-Baptiste Lulli au nombre des compositeurs français. Né en Italie, à Florence, le 28 Novembre 1632 (voir carte), il vint en France dès l'âge de 14 ans pour entrer au service de Mademoiselle de Montpensier qui voulait s'exercer à la conversation en italien. Sa protectrice, lui ayant découvert des dons musicaux, lui fit donner des leçons de violon, puis de composition.

Les progrès furent rapides et Lulli devint un violoniste virtuose remarquable. Il fut renvoyé de chez Mlle de Montpensier pour avoir composé la musique d'une chanson qui la ridiculisait.

Il créa, à 19 ans, « la bande des petits violons du Roi » à laquelle il ajoutait des flûtes, des hautbois et des tambours pour les grandes fêtes de la cour.

Nommé Maître de la musique de la cour de Louis XIV, il composa de nombreux ballets dont il était souvent l'un des principaux acteurs ; il dansait avec le Roi et organisait toutes les fêtes royales.

Après les essais malheureux du compositeur Cambert, Lulli prit la direction de l'Opéra royal où une vingtaine de ses ouvrages furent créés. Il ne voulut jamais y faire représenter d'autres opéras et ballets que les siens. Comme son époque, son style était pompeux et sa musique s'adaptait admirablement aux sujets choisis.

Il mourut à Paris le 22 Mars 1687 des suites d'un accident. Son corps repose dans l'église Notre-Dame-des-Victoires.

Ses ballets sont empreints de grâce. La noblesse et la justesse de l'expression dramatique caractérisent ses opéras. On le tient souvent pour le véritable fondateur de l'opéra français.

Ses principaux librettistes furent Quinault, Molière, Thomas Corneille.
Œuvres principales :
Opéras : *Cadmius et Hermione, Alceste* (voir iconographie), *Armide, Amadis, Thésée, Acis et Galatée.*
Comédies-Ballets : *L'Amour Médecin, Monsieur de Pourceaugnac, Le Bourgeois Gentilhomme, Georges Dandin,* écrits en collaboration avec Molière.
Ballets : *L'Amour malade, Le Ballet des Saisons, Le Ballet de Flore, Psyché.*
Pastorales : *Les Amants Magnifiques, La Grotte de Versailles, L'Idylle sur la Paix.*

RAMEAU
(1683-1764)

Né à Dijon le 25 Septembre 1683 (voir carte), Jean-Philippe Rameau est certainement le plus grand musicien français du XVIII[e] siècle.

Son père, organiste et professeur de clavecin, l'initia de bonne heure à la musique et surveilla sa première éducation musicale. A sept ans, il inventait des airs sur lesquels il improvisait des accompagnements rudimentaires.

Malgré ses merveilleuses dispositions musicales ses parents l'envoyèrent au collège pour qu'il y fit ses humanités : ils voyaient en leur fils un futur magistrat.

Barbouillant ses cahiers de classe de textes musicaux, Rameau dut quitter le collège avant d'avoir terminé ses études. Ses parents se décidèrent enfin à le laisser poursuivre ses études musicales. Quelques années après son départ de Dijon, il se rendait en Italie.

A son retour en France, il occupa des postes d'organiste, à Avignon, Clermont-Ferrand, Paris, Lyon, puis de nouveau à Clermont.

C'est dans cette dernière ville, à l'âge de 40 ans, qu'il écrivit son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels,* un recueil de pièces pour le clavecin, des *motets* et des *cantates.*

Son *Traité d'Harmonie,* publié à Paris en 1722, le fit connaître au grand public de la capitale. Il y revint alors et publia un *Nouveau Traité de Musique Théorique* qui, enfin, l'imposa définitivement . Sa réputation de théoricien, de professeur de composition et d'accompagnement grandissait tellement que la majeure partie de son temps se passait à donner des leçons.

En 1730, il fit la connaissance du Fermier Général La Pouplinière qui le nomma directeur de sa musique et lui fit ouvrir les portes de l'Opéra. Rameau, pour ses ballets et opéras eut comme principaux librettistes Voltaire et Pellegrin.

Compositeur officiel de la Cour, c'est-à-dire attaché au Cabinet du Roi, Rameau connut une juste gloire avant de s'éteindre à Paris le 12 Septembre 1764, à l'âge de 81 ans.

Beaucoup plus varié et audacieux que Lulli, fécond, savant et novateur, Rameau est un authentique génie musical. On lui doit des effets nouveaux dans l'écriture chorale et l'orchestration. Le premier, il employa la clarinette dans l'orchestration des œuvres destinées au théâtre.

Ses écrits théoriques, comme sa musique dramatique et instrumentale, eurent un grand retentissement et exercèrent une influence marquante sur les musiciens de la génération suivante.

La bonté et une probité intellectuelle rigoureuse étaient les traits dominants de son caractère.

Principales œuvres : *Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus, Les Fêtes d'Hébé, Les Indes Galantes* (voir iconographie).

L'OPÉRA EN ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

En Angleterre, l'un des plus grands musiciens de tous les temps, Henry Purcell (1659-1695) (voir carte) compose à l'âge de 30 ans l'opéra *Didon et Enée*, dont la perfection n'a rien à envier aux œuvres les plus connues du répertoire italien et français.

En Allemagne, H. Schütz (1585-1672) s'était efforcé d'adapter sa langue natale aux opéras italiens, mais sa tentative ne fut pas suivie par ses compatriotes. Le champ était donc resté libre pour les troupes italiennes qui venaient se faire entendre et applaudir sur toutes les scènes allemandes. Sauf à Hambourg, les Italiens régnaient en maîtres dans les grands centres artistiques.

A Hambourg, en 1677, de riches commerçants firent édifier un vaste théâtre populaire. Quelques années suffirent à épuiser les ressources financières des entrepreneurs de spectacles. Le peuple hambourgeois, très pieux, préférait assister aux auditions d'oratorios (1), plutôt qu'à des spectacles d'opéras dont les sujets étaient toujours profanes.

A l'opéra de Hambourg un musicien de grande envergure commençait à se faire une place importante : Haendel, violoniste et compositeur. Son grand talent lui permit d'écrire des ouvrages dépouillés de l'influence italienne. (Voir sa biographie page 112).

A cette époque, l'Allemagne n'avait pas encore conquis en Europe la place qu'elle devait occuper plus tard dans le monde musical.

C'est à Mozart qu'on doit la création du véritable opéra allemand. Il lui donna son caractère d'opéra mélodique où la symphonie commence à devenir un élément prédominant. (Biographie de Mozart page 115).

Une de ses œuvres, *La Flûte Enchantée*, ouvre la voie à Weber et à l'opéra romantique.

Beethoven (Biographie page 116), génie symphonique universel, ne peut être compté parmi les grands compositeurs d'opéras. Il n'en a laissé qu'un seul, *Fidélio*, modèle de l'opéra sérieux allemand.

GLUCK (1714-1787)

Gluck, Christoph Willibald, est né le 2 Juillet 1714 à Weidenwang, ville allemande proche de la frontière de Bohême (voir carte).

Son père, garde-chasse, le mit à l'école primaire. Gluck entra ensuite chez les Jésuites, à Komotau où il chanta au lutrin et se fit remarquer par sa belle voix et ses facilités d'assimilation dans l'étude de la musique.

En 1733, il se rendit à Prague pour y gagner sa vie comme chanteur dans les églises et violoniste dans les bals. Dans cette ville, il rencontra Cernohorzky, Maître de Chapelle, qui lui apprit le violoncelle.

Le prince Melzi, l'ayant entendu jouer dans une soirée à Vienne, l'engagea et l'emmena à Milan où Sammartini, maître réputé, lui donna des leçons de composition.

En 1741, après avoir travaillé pendant quatre années, Gluck fit représenter son premier opéra à Milar même. *Artaserse* fut suivi d'une quantité d'autres opéras écrits à la manière italienne, avec force vocalises et fioritures, ce qui lui valut une grande célébrité.

(1) A l'origine l'*oratorio* était un drame lyrique sur un sujet religieux, comportant soli, chœur et orchestre comme dans un opéra, mais destiné à être exécuté sans décor ni costume, dans la salle de la Congrégation de l'*Oratoire* (fondée en 1575 par Philippe de Néri), d'où le nom *oratorio* pour désigner ce genre d'œuvre.

En 1745, il fut appelé à Londres pour y faire représenter ses ouvrages. En passant à Paris, il entendit les œuvres de Lulli et de Rameau et fut frappé de leur grandeur, de leur noblesse et de leur sincérité d'expression ; de même, il fut bouleversé à l'audition des opéras et des oratorios de Haendel à Londres.

Cette époque marque la transformation de son écriture et le début de ses recherches de la perfection dans l'expression dramatique.

A Vienne, pendant dix ans, il est Maître de Chapelle de l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche. C'est alors qu'il entreprend de réformer son style sous la double influence du directeur des théâtres impériaux, le comte Durazzo, et du poète Calzabigi, acquis tous deux au goût français.

Sur des livrets de Calzabigi, il écrit deux chefs-d'œuvre : *Orphée et Eurydice* (1762, voir iconographie) et *Alceste* (1767).

Bientôt, il se partage entre Vienne et Paris où, soutenu par Marie-Antoinette, son ancienne élève, il fait représenter *Iphigénie en Aulide* (voir iconographie). C'est son premier opéra français. Le succès éclatant détermine Gluck à donner une version française d'*Orphée* et d'*Alceste*. Il compose *Armide*, sur un livret de Quinault. C'est un nouveau triomphe.

Ces succès parisiens sanctionnaient la nouvelle manière du compositeur, très éloignée du conventionalisme italien. Rejetant les vocalises et fioritures qui alourdissaient les mélodies et les motifs, Gluck les remplaçait par des récitatifs. Soulignés par l'orchestre, ils accentuaient davantage les sentiments et les passions. Les chœurs participaient directement à l'action et l'ouverture, résumant le drame, prenait une importance nouvelle. En fait, tout l'opéra moderne se trouve en germe dans ces réformes.

Jaloux des succès de Gluck, les tenants de la manière italienne lui opposèrent le compositeur Piccini et suscitèrent des cabales (*Piccinistes* contre *Gluckistes*). Gluck en triompha et fit acclamer *Iphigénie en Tauride*.

Il mourut à Vienne, le 15 Novembre 1787.

On lui doit 107 opéras, des ballets, des *symphonies*, six *sonates* pour deux violons et une basse, un *psaume* et une *cantate* inachevée, *Le Jugement Dernier*.

Gluck est le premier compositeur qui ait employé le trombone dans une partition théâtrale.

Principales œuvres : *Artaserse* (1741), *Orphée* et *Eurydice* (1762), *Alceste* (1767), *Paris et Hélène* (1770), *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1779), *Iphigénie en Tauride* (1781).

LES FORMES MUSICALES

Une tour, un immeuble, un château sont tous trois composés des mêmes matériaux. C'est dans leur *forme* que réside leur différence. Pour aboutir à cette forme, l'architecte a dû appliquer certaines règles de construction qui changent selon la forme choisie.

De même, chaque œuvre musicale est une construction qui possède une *forme* propre. C'est cette forme qui la caractérise et la différencie des autres œuvres. Selon son tempérament, ses goûts ou les circonstances, le compositeur choisit telle ou telle *forme* et applique alors les règles correspondantes.

Voici les principales *formes*, que nous étudierons ultérieurement :

Musique vocale. Toute musique vocale dérive de la *cantilène monodique*, c'est-à-dire de la *mélodie* non accompagnée des Grecs. De la *cantilène monodique*, en passant par l'*antienne*, l'*hymne*, la *diaphonie*, le *déchant*, la *messe*, le *choral*, le *motet*, le *madrigal*, la *chanson*, la *romance*, on arrive au *lied* et à la *mélodie*.

Musique dramatique et scénique. Elle puise son origine dans les *mystères* et les *jeux* du Moyen Age, auxquels succèdent, un peu plus tard, les *entremets*, les *pantomimes*, puis le *ballet*. Puis viennent la *cantate*, l'*oratorio*, l'*opéra primitif italien*, l'*opéra-ballet*, le *grand opéra*, l'*opéra-bouffe*, l'*opéra-comique*, le *drame lyrique*, l'*opérette*.

Musique instrumentale. Issue de la *fugue* d'une part et de la *suite de danses*, la musique instrumentale se présente sous les différentes formes suivantes : *sonate, symphonie, concerto, prélude, ouverture, fantaisie, variations, suite symphonique, poème symphonique.*

La *sonate* est une œuvre écrite pour 1 ou 2 instruments, mais la *forme sonate* est le modèle-type que l'on emploie pour les *trios, quatuors, quintettes*, etc., ainsi que pour les *symphonies* et *concertos*.

Les *Préludes* et les *Ouvertures* sont des morceaux d'orchestre qui servent d'introduction à une œuvre lyrique (*opéras, opéras-comiques, opérettes*). On peut les jouer au concert.

Les *Variations* sont construites sur 1 thème qui subit des transformations diverses au cours d'une succession de morceaux assez courts.

Suites, Fantaisies, Poèmes Symphoniques sont des œuvres de forme libre, quelquefois inspirées par un sujet littéraire.

LES FORMES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

LA SUITE : La Musique Instrumentale fut d'abord représentée par des successions de courts morceaux à caractère de danses : ces *Pavanes, Gaillardes, Allemandes, Sarabandes, Courantes, Gigues*, etc., présentées dans un ordre qui devait obligatoirement accuser un contraste (de mouvements et de caractères), avaient cependant un point commun : une même *tonalité*.

C'est au XVI^e^ siècle que l'on voit apparaître ces *Suites de Danses* qui ne sont plus destinées à être dansées mais sont déjà une *forme* de Musique Instrumentale : *La Suite* qui se développera au cours des XVII et XVIII^e^ siècles pour donner naissance à *La Sonate* qui, peu à peu, s'imposera et la supplantera.

LA SONATE : Elle conserve quelques-unes des caractéristiques de *La Suite :*

1° alternance de morceaux (on dit *mouvements* quand il s'agit d'une *Sonate*) vifs et lents ;

2° contraste dans le caractère de ces mouvements ;

3° lieu de parenté tonale ;

4° un *menuet* prend place très souvent dans la succession des mouvements d'une *Sonate*, rappel de ses origines (*Suite de Danses*).

La construction d'une *Sonate* obéit à un plan rigoureux :

A — Plan d'ensemble :

1° un mouvement vif : allegro ;

2° un mouvement lent : andante ou adagio ;

3° un mouvement vif : rondo.

Quand il y a un *menuet* (danse à 3 temps de mouvement modéré) il s'intercale entre le 2^e^ et le 3^e^ mouvement.

B — Plan d'un premier mouvement (allegro) de *Sonate* :

1° exposition : comportant deux thèmes (A et B), l'un rythmique, l'autre mélodique présentés, l'un (A) dans la tonalité générale, l'autre (B) à la dominante du 1^er^ ;

2° développement : travail d'écriture sur des éléments de l'un des thèmes ou des deux (superposition-modulations) ;

3° réexposition : les deux thèmes repris dans la même tonalité (tonalité générale du morceau).

Tout morceau de musique, dont la construction est conforme à ce plan, est dit de *Forme Sonate.*

Le mot *Sonate* s'applique à un morceau devant être exécuté par un instrument seul ou par deux instruments jouant en duo mais la *Forme Sonate* est celle employée pour beaucoup d'autres compositions musicales. D'abord pour toutes les œuvres dites de *Musique de Chambre* (ainsi appelée à l'origine pour la distinguer de la *Musique d'Eglise* ou de la *Musique de Théâtre*).

MUSIQUE DE CHAMBRE : Les œuvres de *Musique de Chambre* portent un nom qui est en rapport avec le nombre d'instruments qui les exécutent : *Trio, Quatuor, Quintette, Sextuor, Septuor, Octuor,* etc.

La FORME SONATE s'applique également à des compositions de plus vastes dimensions, écrites pour des ensembles d'instruments, que l'on nomme soit *Concerto,* soit *Symphonie.*

LA SYMPHONIE : est donc en fait une *Sonate* pour orchestre qui se compose de quatre mouvements :

1° Allegro
2° Andante
3° Menuet ou Scherzo
4° Final (allegro ou rondo)

offrant les mêmes caractéristiques que ceux d'une *Sonate* mais avec l'enrichissement dû aux variétés de *timbre* des instruments de l'orchestre.

LE CONCERTO : ne comporte que trois mouvements :

1° Allegro
2° Andante
3° Allegro.

Il est écrit pour un instrument soliste (quelquefois deux) qui dialogue avec l'orchestre.

Quand deux groupes d'instruments s'opposent et se répondent on l'appelle *Concerto Grosso.*

LA DANSE

Les chapitres sur la Danse, nécessitant de nombreuses citations musicales, se trouvent respectivement aux pages suivantes :

Historique de la Danse - Danses anciennes page 68
La Danse - XIX^e Siècle page 73
La Danse - XX^e Siècle page 78

HAENDEL
(1685-1759)

Deux grands compositeurs allemands virent le jour en 1685 : Georges Frédéric Hændel le 23 février et Jean-Sébastien Bach le 21 mars.

Le père de Hændel n'était pas musicien ; il exerçait à Halle, en Saxe (voir carte), la profession de barbier et était parvenu aux fonctions de chambellan et chirurgien du duc de Saxe. Les dispositions musicales de Frédéric furent une révélation pour sa famille et pour le prince.

Mais son père ne voulait pas que son fils soit musicien de profession et tenait à ce qu'il fit des études de droit.

Malgré cela, sur les instances du duc de Saxe, Frédéric apprit la musique avec le célèbre organiste Zachow (Zachau).

Pour respecter le vœu qu'il avait fait à son père sur son lit de mort en 1697, il se fit inscrire à l'université de sa ville natale. Bien que très occupé par ses études universitaires, il continuait celle de la musique. Au bout d'une année, sur les conseils de Zachow, il se rendit à Hambourg qui était alors un important centre musical, sinon le premier d'Allemagne.

A 19 ans, il faillit être tué en duel ; il fut sauvé par un bouton de métal contre lequel vint se briser l'épée de son adversaire.

Après avoir suivi les cours de Mattheson qui avait reconnu le génie de son élève, Hændel se rendit en Italie où les opéras qu'il fit représenter eurent un succès retentissant. Sa renommée se répandit dans toute l'Europe.

En 1710, il revient en Allemagne comme Maître de Chapelle et organiste de l'Electeur de Hanovre. Mais il rêvait de s'installer à Londres, où il avait passé un congé. Il profite d'un second congé de quelques mois pour y retourner et y faire jouer ses opéras. Très protégé par la reine Anne d'Angleterre, puis par le Prince-Électeur de Hanovre devenu roi d'Angleterre, Hændel donne libre cours à son génie et à son imagination féconde.

Après s'être ruiné dans de successives et malheureuses directions de théâtres, notamment l'opéra de Covent-Garden, il consacre son magnifique talent à composer d'immortels *oratorios* : *Le Messie, Judas Macchabée, Samson, Saül, Israël en Egypte, Jephtée.* Il écrivit ses plus purs chefs-d'œuvre entre 56 et 65 ans.

C'est surtout dans l'*oratorio*, opéra religieux (1), que son génie se manifeste le mieux, sans doute à cause du caractère naturellement pompeux de sa musique et c'est peut-être également à cela qu'il doit la vogue dont il jouit en Angleterre.

Si son style, par plus d'un trait, s'apparente à celui de Bach, son compatriote et contemporain, sa vie fut fort différente de celle du génial Cantor : existence fastueuse de grand seigneur pour Hændel, riche et comblé de faveurs par sa patrie d'adoption ; labeur obscur et ingrat pour Bach, partagé entre de lourdes nécessités familiales et une charge sans attrait.

Hændel, comme Bach, devint aveugle à la fin de sa vie et par la main du même chirurgien. Il mourut à Londres le 14 avril 1759. Naturalisé anglais depuis 1726, Hændel était considéré par ses nouveaux compatriotes comme leur plus grand musicien. Après de grandioses funérailles, son corps fut enseveli dans l'Abbaye de Westminster.

Œuvres principales : 40 *opéras*, parmi lesquels : *Rinaldo, Agrippine, La Fête d'Alexandre, Bérénice, Jules César, Deidamia* (voir iconographie), 32 *oratorios* dont nous avons mentionné les plus célèbres. Des *sonates* pour violon avec basse ; des *sonates* pour 2 violons avec basse et contrebasse ; 12 *concertos* pour orgue, 18 *concerti grossi* pour orchestre, des recueils de *suites* pour le clavecin, et tout un répertoire de musique populaire pour des fêtes de plein air, dont la très célèbre *Water Music.*

(1) Dans l'*oratorio*, contrairement à l'*opéra*, il n'y a ni décor, ni mise en scène, ni costume.

BACH
(1685-1750)

Souvent considéré comme le plus grand génie de la musique, Jean-Sébastien Bach naquit à Eisenach (Allemagne centrale, voir carte) le 21 mars 1685. Son père, excellent musicien, lui apprit le violon. A 9 ans, il perdit sa mère, et à 10 ans, son père. Ce fut son frère Jean-Christophe qui se chargea de l'éducation de Jean-Sébastien et de son instruction musicale.

Excellent élève au lycée d'Ohrdruf, ville voisine, il continuait à travailler la musique avec acharnement et passion. A l'insu de son frère, il se levait la nuit pour copier les œuvres des maîtres de l'époque. C'est certainement à la lecture et à la copie des ouvrages de Pachelbel et de Froberger qu'il assimila, non seulement le style de ces compositeurs, mais aussi l'art du *contrepoint* et de la *fugue*.

Après lui avoir appris le clavecin, son frère l'envoya à Lunebourg (près de Hambourg) pour y parfaire ses études musicales.

A 18 ans, il est nommé organiste du Temple neuf d'Arnstadt, non loin de sa ville natale. Ayant obtenu un congé de 3 semaines pour aller entendre le célèbre organiste danois Buxtehude à Lübeck dans le Nord, Bach resta absent 3 mois. A son retour, il fut accablé de reproches par le Consistoire dont les membres n'admirent pas les raisons de cette absence prolongée.

Bach quitta Arnstadt pour Mühlhausen où le poste d'organiste lui fut confié En 1714, le duc de Weimar (voir carte) l'appela pour tenir l'orgue de la Cour, diriger la musique de chambre et l'orchestre ducal.

En 1723, il est nommé *Cantor* (Maître de Chapelle) de l'Eglise Saint-Thomas à Leipzig, grande ville de Saxe. Il occupera ses fonctions jusqu'à sa mort, partagé entre sa famille et les nécessités, souvent accablantes, de sa charge : enseignement et direction de chorale à l'école de Saint-Thomas, exécution d'innombrables commandes de musique pour le Conseil de la Ville.

Pendant 27 ans, Bach ne quittera Leipzig que pour de courts voyages. Le Roi de Prusse Frédéric II, protecteur de Voltaire et ami des Arts, l'invite à sa cour. Flûtiste habile, le Roi propose à Bach un thème musical de sa composition, sur lequel le Cantor improvise à la grande satisfaction du souverain et de l'auditoire. Non à la sienne, pourtant. Rentré chez lui il se remet au travail et le thème royal devient l'*Offrande Musicale*, suite de pièces pour clavecin, flûte, etc., dédiée à Frédéric.

A partir de 1745, Bach perd peu à peu la vue. En 1749, presque aveugle, il se soumet à une opération dont le résultat est désastreux. Le 28 Juillet 1750, Bach meurt à Leipzig dans sa soixante-sixième année.

De ses deux mariages, Bach eut onze fils et neuf filles. Quatre de ses fils furent de grands musiciens, en particulier Philippe-Emmanuel, créateur de la forme *Sonate*.

Le nombre des œuvres de Bach est considérable. Modeste, il se souciait peu de les faire graver et beaucoup, restées manuscrites, furent perdues. Un siècle plus tard, à Hambourg, Mendelssohn en découvrira dans une armoire et les fera publier. Sa modestie retint Bach de faire publier sa biographie dans l'annuaire qui, à l'époque, groupait celles des compositeurs en renom.

Bach était à la fois bon et emporté. S'il lui arriva de jeter sa perruque à la tête d'un élève coupable d'une fausse note, il sut aider les moins fortunés en leur donnant des leçons gratuites et parfois même de l'argent.

Ses œuvres principales sont : les *Inventions* à 2 et à 3 voix, le *Clavecin bien tempéré*, le *Petit livre de clavecin d'Anna Magdalena*, les *suites*, les *concertos* et les recueils d'orgue, les *cantates*, les *messes*, les *Passions* (selon Saint-Jean, selon Saint-Matthieu), les *Concertos Brandebourgeois* pour orchestre, les *suites pour violon seul*,

les *suites pour violoncelle seul*, des *oratorios* et surtout l'*Art de la Fugue*, son testament musical.

Au clavecin et à l'orgue, on lui doit l'invention du doigté de substitution.

Ce qui caractérise le génie de Bach c'est la sérénité de l'âme et l'élévation de la pensée. Etranger aux passions humaines, Bach, toute sa vie, a fait acte d'humilité mais, par la seule vertu de son art et la pureté de son cœur, il s'est élevé jusqu'aux plus hauts sommets. Chez lui tout est lumineux, ordonné et comme obéissant à une gravitation supérieure. Aussi, les hommes d'aujourd'hui retrouvent-ils, en écoutant ou en jouant sa musique, la clarté de leur esprit et l'apaisement de leur cœur grâce à la force persuasive du calme et de la sérénité qui en émane.

HAYDN
(1732-1809)

Haydn, Franz Joseph, que l'on a surnommé le *Père de la Symphonie*, est né le 31 Mars 1732 à Rohrau (voir carte), à la frontière actuelle de l'Autriche et de la Hongrie.

Son père, charron et sacristain, aimait beaucoup la musique : il jouait du violon, pinçait de la harpe assez agréablement pour accompagner les mélodies que sa femme chantait en musicienne.

En 1740, Reutter, Maître de Chapelle à la cathédrale Saint-Etienne à Vienne, l'entend chanter en s'accompagnant de la harpe et obtient de ses parents d'emmener Joseph comme choriste.

A seize ans, la mue lui ayant fait perdre sa voix, son maître le congédie. Haydn, doté d'une volonté tenace, possède déjà un solide bagage musical. Il se fait musicien ambulant. A 18 ans, les leçons qu'il donne lui permettent de louer une chambre à Vienne et de parfaire sa connaissance de la composition.

Après quelques années incertaines, il devient en 1761 Maître de Chapelle et Directeur de la Musique des princes Esterhazy. Il remplit ce poste pendant trente ans et compose ses *symphonies*, *quatuors* et *oratorios*.

Il était très lié d'amitié avec Mozart et eut comme élève Beethoven enfant.

En 1809, fut organisé à Vienne un concert en l'honneur de Haydn. On y joua son chef-d'œuvre, *La Création* ; au final, la salle fit une ovation triomphale au génial compositeur (voir iconographie).

Quelques jours après, les armées de Napoléon entraient à Vienne. Très affecté par l'invasion de son pays, Haydn s'éteignit le 31 mai 1809 à l'âge de 77 ans.

Sa musique est tout enjouée, remplie de charme et de grâce. Ses *menuets* sont écrits avec élégance et, dans les mouvements lents, la phrase est toujours distinguée, expressive, parfois dramatique.

On peut dire du style de Haydn qu'il est très italien par la tournure mélodique, abstraction faite des vocalises qui, chez les Italiens, surchargeaient la phrase jusqu'à l'étouffer.

S'il n'est pas vraiment « le père » de la *Sonate* pour orchestre, dite *Symphonie* (Vivaldi mériterait mieux ce titre), du moins a-t-il su en fixer et en élargir le plan, annonçant Mozart et Beethoven. On lui doit d'avoir imposé la primauté du *quatuor à cordes*. C'est d'un de ses *quatuors* (*Andante avec variations*) qu'à été tiré l'hymne autrichien, devenu plus tard l'hymne allemand.

Il a laissé 77 *quatuors à cordes*, des *trios*, des *sonates* et des *concertos* pour différents instruments, des *messes*, des *oratorios* (*Les Saisons*, *La Création*, sont les plus célèbres), des *opéras*, 104 *symphonies* aux titres souvent caractéristiques des circonstances qui inspirèrent l'œuvre : *La Surprise*, *Les Jouets*, *l'Horloge*, *Les Adieux*, *Roulement de Timbales*, *Oxford*, *Londres*, etc.

MOZART
(1756-1791)

Il faudrait des pages en très grand nombre pour retracer la vie si extraordinaire du plus génial des musiciens. Le plan que nous nous sommes fixé dans ce Cours nous oblige à abréger les épisodes de la vie du « divin » Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart est né à Salzbourg (voir carte) le 27 janvier 1756. Son père était Maître de Chapelle du Prince-Archevêque de Salzbourg. Le talent musical de l'enfant fut si précoce qu'il attira très vite l'attention. A peine âgé de 4 ans, il improvisait sur le clavecin des menuets que son père notait.

A 6 ans, en compagnie de sa sœur, il fit une tournée de concerts. Le père du futur génie voulut exploiter les dons de son fils dont il devint un peu l'impresario. Il conduisit ses enfants à Vienne pour donner un concert à la Cour. Les jeunes virtuoses reçurent un accueil charmant des princesses, surtout de Marie-Antoinette, future Reine de France. Malheureusement les témoignages d'admiration se traduisaient le plus souvent en baisers et en cadeaux plutôt qu'en argent.

Après un séjour de plusieurs mois à Vienne, la famille rentre à Salzbourg. Le jeune Wolfgang se remet à travailler le clavecin et la composition avec son père.

En 1763, le père, la mère et les deux enfants se rendent à Paris par petites étapes. Louis XVI les accueille à Versailles. Les jeunes Mozart jouent devant le Roi et la Reine et, avec l'autorisation du Roi, le père organise deux concerts qui ont un succès triomphal.

De Paris, ils se rendent à Londres. Ils se font entendre devant la famille royale et devant le fils cadet de Jean-Sébastien Bach, Jean-Chrétien. Ce dernier proposa au jeune prodige des tours de force d'improvisation au clavecin qu'il exécuta d'une façon merveilleuse pour son âge. Ensuite, Mozart joua des morceaux entiers les mains cachées sous une toile tendue au-dessus du clavier ; il termina par une œuvre de J.-S. Bach avec des pièces de monnaies sur le dos de la main.

Rentré à Salzbourg après cette tournée inoubliable, Mozart analysa les compositions de Hændel et de Bach. A onze ans, il écrivait son premier opéra. Deux ans plus tard, il partait en Italie avec sa famille. C'est pendant son séjour à Rome, qu'après avoir entendu le *Miserere* d'Allegri à la chapelle Sixtine, il le transcrivit de mémoire une fois rentré dans sa chambre.

A Bologne, il fait la connaissance du Père Martini qui lui révèle les beautés du contrepoint des anciens.

Il quitte l'Italie en 1771, s'installe définitivement à Salzbourg, tout en cherchant cependant à s'évader de sa ville natale pour aller diriger les répétitions de ses nouveaux opéras. Le prince archevêque de Salzbourg, son prétendu protecteur, lui donnait des coups de pied, l'envoyait manger à la cuisine et lui adressait les vocables les plus humiliants.

En 1787, il donne à Prague son chef-d'œuvre, *Don Juan* (voir iconographie). Après une des premières représentations, l'Empereur d'Autriche, fils de Marie-Thérèse et frère de la Reine de France Marie-Antoinette, fit venir Mozart et, tout en le félicitant chaudement, ajouta: *Que de notes ! que de notes !* Et Mozart de lui répondre : *Sire, il n'y en a pas une de trop.*

Après *Don Juan,* il écrit des *symphonies,* des *sonates, La Flûte Enchantée* (voir iconographie) et le *Requiem.*

Le *Requiem,* sa dernière œuvre, plus théâtrale que liturgique, fut commandé à un moment où le génial compositeur avait le pressentiment de sa fin prochaine.

Un inconnu vêtu de noir vint trouver Mozart et lui remit une lettre sans signature renfermant la demande suivante : « Mozart voudrait-il entreprendre la composition d'un *Requiem* ? Pour quel prix et dans combien de temps pourrait-il le livrer ? »

Mozart y vit un avertissement. Il mourut sans avoir pu terminer cette œuvre. On apprit plus tard que l'inconnu était le valet de chambre du comte Walsegg, qui, pour consacrer le souvenir de la comtesse défunte, avait commandé le *Requiem*.

Mozart, cruellement éprouvé par la mort de son père et par la maladie de sa femme, mourut le 5 décembre 1791 à Vienne d'une affection de poitrine et dans une grande misère. Il pleuvait tellement le jour de ses obsèques, que sa famille et ses amis ne purent le conduire jusqu'à sa dernière demeure. Le cercueil ayant été déposé dans une fosse commune, il fut impossible, le lendemain, de le retrouver.

Bien que mort très jeune, à 35 ans, Mozart a laissé 754 œuvres, dont 132 inachevées. Tous les genres y sont représentés.

Sa mélodie est reconnaissable entre toutes en raison de la pureté de la ligne, de son charme expressif et enchanteur. Son style s'apparente au style italien. Cela ne saurait surprendre si l'on considère que, géographiquement, l'Autriche est le pont entre l'Allemagne et l'Italie.

Quoi d'étonnant, dès lors, que ses musiciens soient aussi, pour une part, les fils des deux nations voisines ?

Mozart était maigre, d'une taille ordinaire, le nez long, les yeux globuleux et la tête plutôt petite ; l'ensemble de sa physionomie était doux. Son caractère était tendre, affectueux et gai.

Œuvres principales : *Mithridate, Don Juan,* la *Flûte Enchantée,* opéras (voir iconographie) ; l'*Enlèvement au Sérail,* les *Noces de Figaro, Cosi fan tutte,* opéra-comiques (voir iconographie) ; *Requiem* ; des *messes,* des *sonates* pour un ou plusieurs instruments ; des *trios, quatuors, quintettes, concertos,* des pièces d'orgue, des *symphonies.*

Chaque été, depuis 1920, la ville de Salzbourg consacre à Mozart un célèbre festival où sont exécutées ses principales œuvres. En France, grâce également à un festival d'été, la ville d'Aix-en-Provence est devenue un haut-lieu du « culte mozartien ».

BEETHOVEN
(1770-1827)

Créateur de génie au rayonnement universel, Ludwig van Beethoven naquit à Bonn (voir carte) le 15 décembre 1770, d'une famille de musiciens. Son grand père avait été Maître de Chapelle à Anvers (Belgique).

Son père avait une assez jolie voix de ténor et possédait un certain talent de violoniste. Paresseux, il délaissait son art pour courir de cabaret en cabaret.

Le jeune Ludwig reçut cependant des leçons de son père qui l'obligeait à travailler sans relâche, lui imposant un travail plutôt mécanique sans l'ouvrir aux beautés de la musique. Ayant connu les succès de Mozart, le père voulait faire de son fils également un jeune prodige. En raison du dénuement qui pesait sur la maison paternelle, Ludwig ne put recevoir une bonne instruction.

Neefe, musicien intelligent et cultivé, ayant découvert les grandes facilités musicales de Beethoven, le prit en affection et lui donna des leçons de clavecin et d'harmonie.

A onze ans, il tenait la partie de clavecin au Théâtre.

En 1783, il publie ses premières *sonatines.* A 17 ans, il se rend à Vienne pour y recevoir des leçons de Mozart. Il y reste peu de temps, rappelé à Bonn par sa mère mourante. Grâce à ses protections Beethoven put compléter ses études de contrepoint et de composition avec Haydn, Albrechtsberger et Salieri.

Ses premières œuvres sont influencées par Mozart et par Haydn : la franchise de la mélodie y est très accusée.

C'est vers l'âge de 30 ans que Beethoven se fait connaître du grand public : il fait entendre quelques-unes de ses œuvres qui impressionnent considérablement ses auditeurs. Malgré ses succès, Beethoven n'était pas heureux : depuis plusieurs années, il était sujet à des troubles qui lui laissaient pressentir une surdité prochaine. En effet, la finesse de son oreille fait place peu à peu à la surdité totale.

Triomphant de son infirmité, Beethoven compose ses grands chefs-d'œuvre : la *Neuvième Symphonie* avec *chœurs*, la *Messe en ré*, les six derniers *quatuors à cordes*.

Beethoven a su traduire en chants immortels les angoisses de son âme et les mouvements de son cœur. Les deux dernières années de sa vie sont assombries par d'incessantes maladies. Il meurt le 26 Mars 1827, à 5 h 45 de l'après-midi.

Très tôt, Beethoven s'était fait apprécier de la haute société viennoise. Le plus souvent, il vit à Vienne où les grandes familles l'accueillent. Ses principaux protecteurs sont le Prince Lichnowsky et l'Archiduc Rodolphe de Habsbourg, frère de l'Empereur. Beethoven leur dédie des œuvres et bénéficie de leur générosité éclairée.

A Bonaparte, il dédie sa *Troisième Symphonie*, dite *Héroïque*, en hommage au « héros libérateur ». Bientôt la lueur des champs de bataille éclaire le véritable visage du récent Empereur des Français. Ce qu'il avait accordé au libérateur, Beethoven le refuse au conquérant. Il déchire sa dédicace et consacre son œuvre à « un héros anonyme ». Après Waterloo, il exhale son aversion pour la guerre et la violence dans une œuvre qu'il offre aux Alliés vainqueurs.

Beethoven aimait jusqu'à la passion la nature et la liberté. Beaucoup de ses œuvres furent conçues au cours de ses promenades dans la campagne. La liberté est le thème de son unique opéra, *Fidelio* (voir iconographie) ; le thème aussi de la tragédie de Goethe, *Egmont*, pour laquelle il compose une ouverture. Il en écrit également une pour le drame de Shakespeare, *Coriolan*. L'apport de Beethoven dans l'histoire de l'art musical est un des plus considérables au point de vue de la forme.

Il a eu l'idée géniale d'introduire dans ses œuvres (surtout ses *Sonates*), la forme cyclique, c'est-à-dire de faire procéder les différentes parties d'une même idée génératrice, ce qui confère à l'œuvre son unité. Prolongeant l'œuvre de Haydn et de Mozart jusqu'à son point d'aboutissement, il a fait du *quatuor* et de la *symphonie* des constructions monumentales.

Sa musique, puissante, forte, passionnée, émouvante, défie le temps car le cœur humain en est la source.

Ses œuvres principales sont : les 17 *quatuors à cordes*, les 9 *symphonies*, les 32 *sonates pour piano* ; celles pour violon et piano ; violoncelle et piano ; les *trios*, les *quatuors avec et sans piano*, les *concertos*, les deux *Messes* ; les ouvertures de *Coriolan* et d'*Egmont* ; l'opéra *Fidelio*, etc.

Ce génie créateur échappe à toute mesure. De la plus haute signification humaine, d'une puissance et d'une grandeur sans pareilles, son œuvre est un moment culminant de la musique et l'une des grandes gloires de l'humanité.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN FRANCE

L'ÉCOLE DES CLAVECINISTES

Sous les règnes de Louis XIV et de Louis XV de nombreux musiciens français ont enrichi le patrimoine de la musique instrumentale. Ce sont les *organistes* et les *clavecinistes*. Souvent d'ailleurs, ces artistes, jouant de ces deux instruments, composaient pour les deux :

Champion de Chambonnières (1602-1672)
Henri de Mont (1610-1684)
M. A. Charpentier (1634-1704).
Marin Marais (1656-1728)
M. R. Delalande (1657-1726).
Nicolas Clérambault (1679-1749).
Claude Daquin (1694-1772)
J. M. Leclair (1697-1764).

et surtout :

F. Couperin, dit le Grand (1668-1733) - J.-Ph. Rameau (1683-1764).

F. COUPERIN, dit le Grand

Du milieu du XVII^e siècle jusqu'en 1826, la dynastie des Couperin — organistes, Maîtres de Chapelle, clavecinistes, compositeurs, chanteurs, violonistes — contribue à l'éclat de la vie artistique en France. De cette impressionnante lignée se détache le nom de François Couperin, dit le Grand. Ce surnom lui fut donné pour le distinguer des autres membres d'une famille de musiciens et parce qu'il en est le talent culminant, comme J.-S. Bach en Allemagne dont, à peu d'années près, il est contemporain.

Né en 1668 à Paris (voir carte), F. Couperin devint très jeune un maître du clavier, tant à l'orgue — il sera l'organiste de St-Gervais, comme ses ancêtres — qu'au clavecin, dont il est réputé être l'un des plus habiles virtuoses de son temps.

Son activité d'exécutant se double de celle d'un compositeur de grand talent qui a laissé une œuvre très abondante dans laquelle dominent les pièces pour clavecin. Leur originalité tient à ce qu'elles sont de charmants petits tableaux, s'apparentant ainsi à la musique descriptive et même à la musique à *programme*. Couperin s'est attaché à traduire la physionomie des êtres et des choses, *à faire des portraits* ainsi qu'il le dit lui-même dans les préfaces de ses quatre livres de pièces pour clavecin publiées en 1713, 1716, 1722 et 1730.

Réunies sous les titres d'*Ordres*, ces pièces portent des titres plaisants, suggestifs, quelquefois poétiques, ou humoristiques : *l'Arlequine, la Majestueuse, l'Ingénue, l'Enjouée, le Babet, Sœur Monique, les Barricades Mystérieuses, le Bavolet flottant, le Tic toc choc ou les Maillotins*, etc. A toutes ces pièces pleines de charme et d'esprit, il faut ajouter les *Concerts Royaux, l'Apothéose de Lully, l'Apothéose de Corelli*, les *Leçons des Ténèbres*, œuvres d'une grande dignité d'expresssion, témoignant d'une science d'écriture et d'une profondeur de sentiments que seuls possèdent les très grands Maîtres.

J. PH. RAMEAU

Nous avons étudié J.-Ph. Rameau (p. 107) ; ajoutons que nous lui devons une cinquantaine de pièces pour clavecin, groupées en trois Livres :

Le 1er Livre (1706) contient des morceaux qui portent des noms de danses : *Sarabande, Courante, Menuet,* etc.

Dans le second (1724) on trouve des titres évocateurs : *Le Rappel des Oiseaux, Les Tendres Plaintes, Les Niais de Sologne* et le fameux *Tambourin.*

Le troisième (1728) comporte des pièces d'expression plus dramatique : *La Poule, Les Sauvages.*

Un 4e Livre (1741) est intitulé *Pièces de Clavecin en concert* et comprend uniquement des Trios pour Clavecin, flûte et viole (ou viole de gambe).

LA MUSIQUE EN FRANCE SOUS LA RÉVOLUTION

Dans tous les domaines, le régime révolutionnaire s'efforce de susciter de profonds changements. La musique elle-même subit l'influence des comportements à la mode.

Elle joue un rôle de premier plan dans les grandes fêtes civiques, les manifestations de plein-air et les innombrables cérémonies à intentions patriotiques.

De nombreuses *chansons populaires,* d'origine plus ou moins obscure, sont étroitement liées aux faits historiques. Elles sont le reflet des sentiments d'alors. On en dénombre 2 170, dont les plus célèbres sont : *Ça ira, la Carmagnole, le Chant du départ* et *l'Hymne des Marseillais* qui deviendra plus tard *La Marseillaise.*

Le goût du grandiose, de l'emphase et des effets de masse aboutit à des manifestations telles que la *Fête de la Fédération* (voir iconographie) au cours de laquelle le *Te Deum* (chant d'actions de grâce) est exécuté par 300 tambours et 300 instruments à vent.

On relate aussi l'exécution de *l'Hymne à l'Etre Suprême* par un ensemble choral de 2 400 voix, auxquelles se joignent celles de l'immense foule des spectateurs.

En 1795, un *Institut National de Musique,* futur *Conservatoire,* remplace les *maîtrises* de l'Ancien Régime.

Les compositeurs écrivent des œuvres au goût du jour, exaltant l'amour de la patrie et de la liberté, conçues pour être exécutées par des masses chorales et orchestrales imposantes devant des auditoires sans cesse grandissants :

J.-F. Lesueur (1760-1837) et surtout, F.-J. Gossec (1734-1829) (voir carte) excellent dans ce style grandiose. Habile orchestrateur, ce dernier préfigure Berlioz.

Connu surtout pour son *Chant du Départ,* Etienne Méhul (1763-1817) doit aux conseils de Gluck d'être devenu un bon compositeur de théâtre. Son opéra *Joseph* est son chef-d'œuvre. Comme Gossec, Méhul occupe des postes officiels qui lui permettent d'exercer une influence sur le mouvement musical de son temps.

A. M. Grétry (1741-1813) (voir carte) compose pour la scène des ouvrages agréables dont l'opéra-comique *Richard Cœur de Lion* est le plus marquant.

Chérubini (1760-1842) et Boieldieu (1775-1834) se feront surtout connaître ultérieurement.

Sans doute les bruits de l'Histoire sont-ils peu propices à la Musique puisque c'est loin de la France, en Autriche, qu'elle trouve alors son terrain d'élection : à Vienne, où œuvrent Haydn et Beethoven, où Mozart vient de mourir et Schubert de naître.

RÉCAPITULATION DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DE CE LIVRE III

L'Opéra

Forme nouvelle de théâtre dans laquelle la Musique joue un rôle prépondérant, le texte étant entièrement chanté, et soutenu par un ensemble instrumental (orchestre). C'est au début du XVIIe siècle que l'Opéra est né en Italie (terre d'élec-

tion de tous les Arts) des recherches d'un groupe de lettrés et artistes Florentins, soucieux de retrouver la beauté et la grandeur de la tragédie grecque, dans laquelle la Musique était étroitement associée à la Déclamation et à la Danse.

Les noms qui jalonnent l'Histoire de l'Opéra sont :

En Italie : C. Monteverdi 1567-1643
A. Scarlatti 1660-1725

En France : Lulli 1632-1687
Rameau 1683-1764

En Allemagne : Hændel 1685-1759
Gluck 1714-1787
Mozart : 1756-1791

En Angleterre : Purcell 1659-1695.

pour ne citer que les plus célèbres d'entre ceux qui, très nombreux, ont écrits des *tragédies lyriques, opéras, opéras-ballets.*

Dans les ouvrages Français, la *danse* sous forme de *ballets* tient une place très importante (Lulli, Campra, Rameau).

Les formes de la Musique instrumentale

Sonate

Issue de la *Suite* (succession de courts morceaux à caractère de danse).

La *Sonate* a fait son apparition au début du XVIII^{e} siècle.

Corelli, compositeur italien, écrit les 1res *Sonates* à un seul thème (monothématique).

K. Ph. E. Bach, fils de Jean-Sébastien Bach, fait apparaître un 2^{e} thème ; la *sonate* devient alors bithématique. C'est à Haydn, Mozart et Beethoven qu'il appartiendra de faire évoluer cette forme, d'en fixer le cadre, lequel servira de « modèle » à d'autres formes de Musique Instrumentale.

Musique de chambre

La *Sonate*, destinée à être exécutée par un seul instrument ou deux, prend d'autres noms lorsque le morceau doit être joué par un nombre plus élevé d'exécutants.

Trio	*Quatuor*	*Quintette*	*Sextuor*	etc...
3 exécutants	4 exécutants	5 exécutants	6 exécutants	

C'est ce que l'on englobe sous le nom de *musique de chambre* (par opposition à la musique d'église) mais les œuvres portant les noms plus haut cités sont construites d'après les règles de la *forme sonate.*

Symphonie

Si cette *forme sonate* est appliquée à un morceau écrit pour orchestre, il prend alors le nom de « *Symphonie* ».C'est la grande forme traditionnelle, à laquelle restent attachés les noms des grands compositeurs de l'époque classique .

Haydn écrit 104 *symphonies*, Mozart 42, Beethoven 9.
Le plan d'une *symphonie* est le suivant :

1. *Allegro*, morceau d'allure assez rapide.
2. *Andante*, morceau à mouvement lent.
3. *Menuet*, (1) à caractère gracieux, mouvement modéré.
4. *Final*, Rondo ou Allegro, rapide, brillant.

Concerto

Le *Concerto* est encore une autre forme de musique instrumentale.

Il faut distinguer :

1° le *concerto grosso* : 2 groupes d'instruments dialoguent, l'un des deux (celui comprenant le plus petit nombre d'exécutants) ayant le rôle prépondérant.

Corelli - Vivaldi - Hændel - J.-S. Bach ont écrit de nombreux *concerti grossi*

2° le *concerto de soliste* ; un virtuose joue seul en soliste, accompagné par l'orchestre.

Egalement dérivé de la forme *sonate*, le *concerto* ne comprend que 3 mouvements (vif - lent - vif).

Tous les grands compositeurs des XVIII et XIX^{e} siècles ont écrit des *concertos* (ou *concerti*). La grande vogue de cette forme se situe au début du XIX^{e} siècle. (Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Chopin, Liszt, etc.)

Compositeurs

Ce sont l'Ecole Allemande et l'Ecole Française qui ont produit le plus de musiciens de génie au cours des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles.

en France : Lulli (Français, bien que né en Italie) 1632-1687
Campra 1660-1744
Couperin 1668-1733
Rameau 1683-1764

en Allemagne : Hændel 1685-1759
J.-S. Bach 1685-1750
Gluck 1714-1787
Haydn 1732-1809
Mozart 1756-1791.
Beethoven 1770-1827

Se reporter aux notices biographiques correspondantes.

MUSIQUE SOUS LA RÉVOLUTION

Enfin, la Musique à l'époque de la Révolution a été évoquée.

Elle est représentée, en majeure partie, par des chants adaptés aux circonstances : hymnes - chants de guerre - chants de paix - chants populaires et aussi par quelques opéras.

Les noms qui llustrent cette période sont ceux de :

Gossec 1734-1829 — Grétry 1741-1813 — Méhul 1763-1817

LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

Les instruments se divisent en 3 familles : les instruments à *cordes*, à *vent*, à *percussion*.

Les principaux instruments à cordes sont : le *violon*, l'*alto*, le *violoncelle*, la *contrebasse*, la *harpe*.

(1) Le menuet est souvent remplacé par un *scherzo* (innovation de Beethoven).

Les instruments à vent se divisent en 2 catégories : 1° ceux qui sont construits en bois: la *flûte* (la flûte moderne est maintenant en métal), le *hautbois*, la *clarinette*, le *cor anglais*, le *basson*, le *contrebasson*.

2° en cuivre : la *trompette*, le *cor*, le *trombone*, le *tuba*, les *saxophones* (que l'on peut assimiler à la famille des bois), les *saxhorns*.

L'*orgue* et l'*harmonium* peuvent être considérés également comme des instruments à vent, puisque le son est produit par l'air, actionné par une soufflerie mécanique.

Les principaux instruments à percussion sont : les *timbales*, les *cymbales*, le *tambour*, la *grosse caisse*, le *glockenspiel* ou jeu de *timbres*, le *tambourin*, les *cloches*, le *vibraphone*, etc.

Le *piano* est un instrument à cordes frappées. Il ne fait que rarement partie de l'orchestre symphonique. Quand il y figure c'est pour renforcer les basses ; mais surtout on l'emploie comme instrument soliste. Dans les petits orchestres de danse ou de brasserie il remplace les instruments manquants.

Un ensemble composé d'instruments en cuivre et à percussion se nomme *fanfare ;* lorsqu'on y ajoute les bois, il s'appelle *harmonie*. Lorsque les 3 familles sont réunies on le nomme *orchestre symphonique*.

De nos jours, les cordes sont en plus grand nombre. Le violon peut être appelé le *roi* de l'orchestre. Il supplanta la *viole de bras* vers le milieu du XVI^e^ siècle. Puis le violoncelle remplaça la *viole de gambe*. La contrebasse ne fit son apparition à l'orchestre de l'Opéra qu'en 1706. Elle y fut introduite par Marin Marais.

Au cours des siècles, la création de nouveaux instruments et surtout les perfectionnements apportés à leur fabrication ont élargi peu à peu les possibilités orchestrales offertes aux compositeurs. Le nombre des instruments et leurs positions respectives dans l'orchestre ont été souvent modifiés. La forme actuelle de l'orchestre symphonique s'est fixée à la fin du XVIII^e^ siècle.

Notre plan (voir Livre I) présente la disposition la plus courante des instruments dans un orchestre classique. Cette disposition peut varier plus ou moins suivant les nécessités particulières d'une œuvre.

LES INSTRUMENTS A CORDES
Violon - Alto - Violoncelle - Contrebasse

Le *Violon*, n'a fait son apparition que vers le milieu du XVI^e^. C'est le luthier Gasparo da Salo qui transforma les violes (1). Il est considéré comme le créateur du violon.

Vers la même époque et au siècle suivant, il y eut des luthiers célèbres ; en Italie : Amati, Guarneri, Stradivarius, etc., ont fabriqué des instruments qui sont très recherchés encore de nos jours.

Le violon se compose d'une caisse sonore. Le dessus s'appelle *table d'harmonie :* elle est voûtée et d'une épaisseur de trois à quatre millimètres, selon la sonorité que le luthier veut obtenir. Deux ouvertures en forme d'S appelées les *ouïes*, sont percées ; leur but est de mettre l'intérieur de la caisse en rapport avec l'air extérieur.

Le dessous s'appelle le *fond ;* il n'est pas percé d'ouvertures. Les deux tables sont réunies par des *éclisses*.

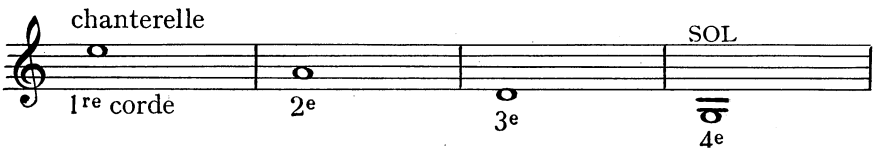
(1) La *viole* issue de la *vièle* est un instrument à cordes et à archet. Il y a toute une famille de violes : le pardessus de viole à 6 cordes, prédécesseur de l'alto, la viole de gambe à 7 cordes, l'archiviole ou contrebasse de viole à 6 cordes, enfin la viole d'amour de 4 à 7 cordes.
La *vièle* est un instrument à cordes qui se joue au moyen de touches et d'une roue-archet qu'on tourne avec une petite manivelle.

A l'intérieur, une petite baguette placée sous le chevalet relie les tables : c'est l'*âme* du violon.

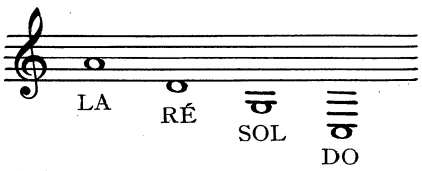
Le manche est fixé tout à fait à l'extrémité du tasseau supérieur de la caisse sonore. A la partie supérieure du manche, il y a 4 chevilles pour recevoir les cordes : en haut du cheviller, une *volute*.

Sur le manche se trouve la touche, généralement en ébène. Le *sillet* est une petite languette de bois placée entre le manche et le cheviller. L'éclisse inférieure est percée dans son milieu, pour y recevoir un *bouton* après lequel est attaché le *cordier*. Les cordes enroulées sur les chevilles sont adaptées sur le cordier après être passées sur le *chevalet*. Ce dernier repose sur deux pieds et doit être placé à égale distance des deux.

Les cordes sont généralement en boyau (fragment d'un intestin d'animal le plus souvent de mouton). Les cordes graves sont souvent filées, c'est-à-dire enroulées d'un fil de métal, souvent de cuivre, quelquefois d'argent. La chanterelle est parfois de soie ou d'acier.

Le violon s'accorde par quintes justes.

L'Alto a la même forme que le violon, mais la caisse est légèrement plus grande. Il a également 4 cordes.

Il est accordé une *quinte* plus bas.



Alors que le violon est haut de 0 m 60, l'alto mesure 0 m 66. L'archet du premier est long de 75 cm et celui du second de 74 cm.

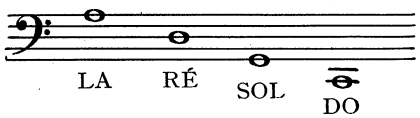
La technique est la même que pour le violon ; elle nécessite toutefois un plus grand écartement des doigts de la main gauche.

La sonorité, moins brillante que celle du violon, a beaucoup de chaleur et son timbre sourd et voilé sait admirablement traduire les passages de mélancolie, d'émotion et de tristesse.

Le Violoncelle, jadis appelé aussi *Basse*, a la forme d'un très grand violon ; ses dimensions ne lui permettent pas d'être porté sur l'épaule comme son *frère* plus petit. Le violoncelle repose sur une tige piquée dans le sol ; on le joue assis.

on l'écrit en clef de FA 4e

Les 4 cordes sont accordées ainsi :

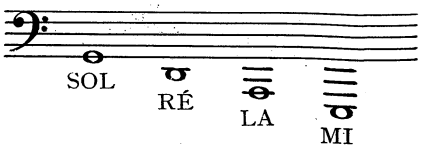


Le violoncelle, avec 1 m 20, a juste deux fois la taille du violon, alors que son archet n'est guère plus court que celui de ce dernier : 0 m 72.

Le timbre du violoncelle est pur, chaud et toujours captivant, en dépit d'une certaine austérité empreinte de noblesse. Sa richesse de sonorité est presque aussi variée que celle du violon.

La Contrebasse a la forme d'un violoncelle ; c'est le plus grand des instruments de l'orchestre, il mesure 2 m de haut ; son archet a 60 cm de long.

on l'écrit en clef de FA 4e

Elle est accordée à l'inverse du violon

Les sons de la contrebasse occupent la région la plus grave de l'échelle orchestrale. Son rôle se réduit à doubler et renforcer le violoncelle, ou à exécuter les *basses* de l'harmonie ; on l'emploie très rarement comme instrument soliste, mais quelquefois on s'en sert pour obtenir un effet pittoresque ou humoristique.

Elle est fréquemment utilisée dans les formations de jazz.

LES INSTRUMENTS A VENT

(voir iconographie)

FAMILLE DES « BOIS »

La Flûte :

Parmi les instruments à vent dont l'origine remonte à l'antiquité, la *flûte* est certainement le plus ancien (se reporter au Livre I).

Depuis la *flûte de Pan* jusqu'à la flûte moderne de nombreux modèles ont vu le jour.

La flûte de Pan consistait en roseaux dont on égalisait les deux bouts ; l'un était bouché. Selon la longueur du roseau, le son qui sortait était plus ou moins grave. Les roseaux étaient réunis entre eux par de la cire ou des ligatures, selon leur grandeur. Pour jouer de cet instrument on promenait les lèvres au-dessus des trous, tout en soufflant. Les Roumains emploient encore la flûte de Pan.

Vinrent ensuite la *flûte droite* ou *flûte à bec*. Enfin la *flûte traversière* fit sa réapparition vers la fin du XIe siècle après une éclipse de plusieurs siècles. Elle existait déjà 500 avant J.-C. Elle est appelée *traversière* parce qu'on la tient en *travers* et non pas verticalement comme la flûte à bec. Elle ne possède pas de bec. Le son est produit par l'action du souffle sur une arête du trou percé dans la partie de l'instrument appelée *tête*.

Pour produire les différents sons, outre la pression des lèvres, des plateaux servent à boucher ou à ouvrir les trous percés dans le corps de la flûte. Les deux mains sont employées à faire fonctionner le mécanisme.

La plus ancienne représentation de la flûte traversière en Europe remonte au XIe siècle dans une fresque de l'église Ste-Sophie à Kiev.

La flûte traversière a d'abord été construite en bois, puis en métal. C'est le célèbre flûtiste Théobald Boehm qui perfectionna, non seulement le mécanisme, mais aussi la structure de ce bel instrument.

La grande flûte s'emploie à l'orchestre depuis Lulli et aussi dans la musique de chambre.

La petite flûte, jointe à la grande, est employée dans les orchestres symphoniques et dans les musiques d'*harmonie*.

La petite flûte, qu'on appelle aussi *piccolo* (de son appellation italienne *piccolo flauto*), plus petite de taille et plus aiguë de résonance, se joue comme la grande flûte ; sa sonorité est à peu près semblable à celle du fifre.

La flûte actuelle est en métal, quelquefois en argent. On en connaît quelques unes en or.

Les instruments à « Anches »

Certains instruments à vent, de la famille des « Bois » utilisent des petits morceaux de roseau taillés appelés « anches ». L'« anche » (simple ou double) adaptée au bec de l'instrument, entre en vibrations sous la pression du souffle de l'exécutant produisant ainsi des sons au caractère (ou timbre) très particulier.

Le Hautbois remonte à plusieurs siècles avant l'ère chrétienne. Sa facture et son mécanisme se sont transformés avec les années. Le hautboïste Triebert le simplifia vers 1840.

Le timbre du hautbois est doux, plaintif et nasillard. Il a non seulement un caractère pastoral, mais héroïque aussi et s'allie fort bien à la trompette. L'instrument est à anche double.

Le Cor Anglais est beaucoup plus grave que le hautbois. Comme pour ce dernier, les deux lames de l'anche sont liées ensemble par un cordonnet ou par un fil de laiton. C'est l'Italien Ferlendio qui, pour rendre cet instrument plus maniable, eut l'idée de le recourber.

Son nom provient de ce que, primitivement, cet instrument avait la forme d'un demi cercle et ressemblait à certain cor de chasse utilisé en Angleterre.

Aujourd'hui sa forme est droite et son pavillon a la forme d'une poire.

Bach l'employa beaucoup dans ses *cantates* sous le nom de « hautbois de chasse ». Depuis ses perfectionnements, qui datent de 1845, nombreux sont les compositeurs qui ont utilisé le cor anglais dans leurs ouvrages symphoniques.

Au dire de certains, cette appellation pourrait venir de *cor angélique* par suite de la confusion qui a pu être faite dans la traduction du mot allemand *engelisch* qui signifie *angélique* mais dont la prononciation est très proche du mot, également allemand, *englisch*, qui signifie *anglais*.

Il est assez curieux que les Anglais appellent le cor anglais *French horn* ce qui veut dire *cor français*.

Le cor anglais a un timbre triste et élégiaque.

La Clarinette date du commencement du XVIII^e^ siècle. L'inventeur est Jean-Christophe Denner, luthier à Nuremberg.

Le nom de clarinette lui vient de son registre aigu appelé *clairon* ; son registre grave s'appelle *chalumeau*.

Elle se joue avec une anche simple adaptée sur un bec.

Le célèbre clarinettiste Klosé mit au point l'instrument qui se joue actuellement et qui est devenu populaire dans le monde entier. C'est Rameau, en France, qui le premier l'employa dans un de ses opéras.

La famille des clarinettes se compose actuellement de la petite clarinette en *mi bémol*, des grandes en *la*, en *si bémol*, en *ut* ; de la clarinette *alto* appelée *cor de basset*, de la *basse* et de la *clarinette contrebasse* inventée par Greuser.

Dans les orchestres symphoniques on emploie surtout les clarinettes en LA et en Si-bémol.

Contrairement au hautbois qui donnait des *hauts-sons*, le *Basson* servait à donner des *bas-sons*.

Il fut inventé vers le XVI^e^ siècle par l'abbé Afranio.

C'est un assemblage de tubes en bois, d'où le nom primitif de *fagotto* (fagot) qui lui était donné.

Vers 1854, on adopta, comme pour les hautbois et les clarinettes, le système Boehm pour le basson.

Il se joue avec une anche double et possède une assez grande étendue. Son caractère est expressif et sait être spirituel.

Il est employé dans les orchestres symphoniques, dans les grandes harmonies, quelquefois dans la musique de chambre.

Le *Contrebasson* date du XVII^e siècle. Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven l'employèrent dans leurs œuvres les plus grandioses.

Comme le basson, il se joue avec une anche double ; dans le groupe des instruments à vent, de la famille des bois, c'est le plus grave de l'orchestre.

Il est rarement joué en soliste ; cependant Paul Dukas en a tiré d'heureux effets dans son *Apprenti sorcier* et Maurice Ravel dans *Ma mère l'Oye*.

Le Saxophone, dernier né de la famille des *bois*, inventé par Adolphe Sax, d'où son nom, est cependant construit en cuivre. C'est un instrument à anche simple, dont le timbre très particulier, à la fois doux et chaud, est un de ceux qui se rapprochent le plus de la voix humaine. Peut-être est-ce pour cela que les cinq instruments qui forment cette famille sont désignés ainsi : saxos soprano, alto, ténor, baryton et basse. C'est le saxo-alto le plus fréquemment employé dans les orchestres symphoniques et le ténor dans les orchestres de *jazz*.

LA FAMILLE DES CUIVRES
(voir iconographie)

Le Cor, au timbre tantôt mystérieux et poétique, tantôt éclatant, se présente sous la forme d'un tube conique enroulé sur lui-même, étroit près de l'embouchure et s'élargissant jusqu'au pavillon. Il est muni de *pistons* actionnés par les doigts de la main gauche et qui permettent une série de sons chromatiques d'un peu plus de trois octaves.

L'introduction du cor dans l'orchestre remonte à l'époque des *comédies-ballets* de Lulli, mais ce cor, sans pistons, était dit *simple ;* les premiers essais d'adjonction de pistons se placent vers 1815. *La trompe de chasse*, simple défense d'animal à l'origine, est l'ancêtre lointain du cor métallique actuel.

La Trompette, dont les ancêtres les plus lointains se situent plusieurs millénaires avant J.-C., existe dans sa forme actuelle, qui succéda à la trompette droite, depuis le début du XIX^e siècle. Son tube cylindrique ne s'évase en cône que du dernier tiers jusqu'au pavillon. Comme le cor, la trompette est munie de pistons.

Son timbre, éclatant, vibrant et chaud, domine aisément dans les *forte* l'ensemble des autres instruments de l'orchestre, mais l'emploi de la sourdine permet d'obtenir des sonorités très atténuées.

Le Trombone à Coulisse construit sous sa forme actuelle dès le Moyen Age, a la forme d'un long tube cylindrique de plus de quatre mètres, replié deux fois sur lui-même et dans lequel *coulisse* un autre tube. Les notes sont réglées par l'allongement ou le raccourcissement de la coulisse actionnée par le bras droit. Le pavillon seul est conique.

Son volume sonore considérable, son timbre majestueux en font l'interprète de prédilection des moments héroïques, tant chez les romantiques que chez les contemporains (*Les Préludes* de Liszt, l'ouverture de *Tannhaüser* de R. Wagner, la *Marche Héroïque* de Saint-Saëns). Beethoven, dans sa *Cinquième Symphonie*, l'intégra définitivement à l'orchestre.

Le Tuba, de dimensions imposantes, formé d'un tube conique, est muni de pistons.

Son timbre grave lui confère un emploi assez solennel, sombre, parfois tragique, par exemple dans *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky et la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux* de R. Wagner.

LA PERCUSSION
(voir iconographie)

Par ce terme on entend les instruments ou les accessoires sonores sur lesquels on frappe. Ils accusent les rythmes, donnent une couleur particulière à l'orchestre. Il y a lieu de les classer en 2 catégories :

A) Ceux qui donnent des notes précises, des sons :

Timbales, Glockenspiel (jeu de timbres), *Marimba, Xylophone, Triangle, Gong, Vibraphone, Cloches.* Ces divers instruments ont un registre peu étendu (2 octaves et demi, ou 3 en général).

B) Ceux qui ne donnent aucun son déterminé :

Tambour, Grosse-caisse, Cymbales, Tambour de basque, Castagnettes, auxquels il convient d'ajouter des instruments exotiques tels que les *Maracas,* venus d'Amérique du Sud, fréquemment employés dans les orchestres de danse.

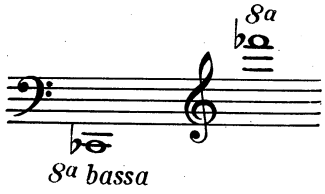
Les compositeurs contemporains utilisent beaucoup ces instruments à percussion et en obtiennent des effets extrêmement variés qui renouvellent et enrichissent l'orchestration.

LA HARPE

La harpe est le plus ancien des instruments à cordes. Elle est d'origine égyptienne et remonte à 4000 ans au moins avant l'ère chrétienne (voir début du Livre I). Elle pouvait alors avoir de 4 à 12 cordes. Elle prit par la suite des proportions de plus en plus grandes, mais ce n'est qu'au début du XIX^{e} siècle que le luthier français Erard inventa le merveilleux mécanisme dont sont pourvues toutes les harpes modernes (46 et 47 cordes) permettant à ce bel instrument de prendre place dans l'orchestre symphonique. On l'appelle *harpe à pédales.*

Il y a souvent 2 harpes dans l'orchestre symphonique, surtout pour l'exécution des œuvres contemporaines.

Les 46 cordes de la harpe sont accordées de façon à faire entendre la gamme diatonique d'*Ut* ♭ *majeur.*

Etendue de la harpe

Grâce à un système de pédales, chaque corde peut être haussée d'un ou de *deux* demi-tons, selon que la pédale se trouve déplacée d'un ou de deux crans.

La harpe est munie de 7 pédales, dont chacune correspond a une note de la gamme.

Les cordes sont pincées par les doigts et sont ainsi mises en vibration.

Cet instrument a une sonorité suave et aérienne, des sons légers et peut, dans le pianissimo, rappeler la guitare. Ses heureux effets sont d'une grande ressource pour les compositeurs qui l'utilisent dans un ensemble orchestral. La harpe eut une vogue particulière sous l'Empire et pendant la période romantique.

LE PIANO

L'instrument le plus répandu, avec le violon, est le piano. Son invention ne remonte pas à plus de deux siècles.

Ses ancêtres sont l'*épinette* et le *clavecin.* L'épinette comportait des cordes

en boyau qui étaient pincées par une sorte d'épine, plume d'oie ou bec de corbeau taillés comme le sont les cure-dents. Elle n'avait pas l'étendue du clavecin qui lui-même, avec ses 5 octaves, était moins étendu que le piano.

Vint ensuite le *clavecin* qui a été présenté dans le Livre II (p. 89).

L'inventeur du piano est un italien, Bartolomeo Cristofori. Il présenta à une exposition organisée dans sa ville en 1711 un clavecin dont les plumes étaient remplacées par de petits marteaux : les cordes n'étaient plus *pincées*, elles étaient *frappées*.

En même temps que Cristofori en Italie, Marius en France inventa le système des maillets frappant les cordes, système qui transforma le clavecin en piano.

A ses débuts, le piano eut beaucoup de détracteurs, et notamment Voltaire qui disait : « *C'est une invention de chaudronnerie.* »

Peu à peu, d'autres *facteurs* perfectionnèrent le mécanisme du piano de Cristofori. Vers 1823 le français Sébastien Erard inventait le système du *double échappement* qui permettait à l'exécutant de répéter plusieurs fois de suite rapidement la même note.

Peu à peu, sous l'influence de Liszt et pour l'usage du grand virtuose, Erard allait amener le piano jusqu'à son stade de perfectionnement définitif.

Le piano se présente sous des formes, et avec des dimensions différentes.

Les plus grands sont les *pianos à queue de concert*, ceux que jouent les virtuoses et que l'on trouve dans les salles de concerts.

Moins volumineux sont les *demi-queues* puis viennent les *crapauds*, les *quarts de queues* et enfin, d'une forme différente, ceux qui peuvent prendre place plus aisément dans un appartement : les *pianos droits*.

La *caisse* des *pianos à queue* est triangulaire. Elle repose sur trois pieds et contient tout le mécanisme. Sous le clavier au niveau du sol, deux pédales permettent de laisser vibrer librement les cordes ou d'en étouffer la résonance.

Le clavier est une série de touches blanches ou noires. Lorsque ces touches sont enfoncées par l'exécutant, un mécanisme actionne un petit marteau feutré qui vient frapper les cordes. Les cordes tendues reposent sur une *table d'harmonie*. Selon la hauteur des sons, les cordes sont de longueurs et de grosseurs différentes. Les notes graves sont généralement enroulées de fil de laiton ou de cuivre pour augmenter la sonorité.

Les *touches blanches* du clavier représentent les sons de la gamme majeure de Do ; les *noires* sont les altérations qui divisent le ton en deux demi-tons. La série des différentes touches conjointes forme la gamme chromatique.

Le piano droit date de 1807, sa construction fut faite par l'Anglais William Southwell. Il obtint un énorme succès en raison du peu de place qu'il prenait dans les appartements et de son prix, peu élevé en proportion.

Il diffère du piano à queue par l'emplacement de la table d'harmonie verticale et par le mécanisme des marteaux.

Le piano est un instrument soliste, mais il peut aussi faire partie d'un duo, d'un trio, d'un quatuor, d'un quintette, d'un orchestre, il peut accompagner les chanteurs et les instrumentistes.

Son rôle dans la diffusion des œuvres orchestrales et lyriques est très important ; en effet, il permet d'exécuter des œuvres pour grand orchestre réduites musicalement à quatre mains, c'est-à-dire pour deux pianistes jouant ensemble sur le même instrument.

Depuis son invention, presque tous les grands compositeurs ont écrit pour le piano.

Les principaux facteurs français de pianos étaient : Erard, Pleyel, Gaveau.

Aujourd'hui, les marques les plus réputées sont : Steinway (Amérique), Blüthner (Allemagne), Bechstein (Allemagne), Bözendorfer (Autriche), Yahama (Japon).

DISCOGRAPHIE — LIVRE III

Les disques sélectionnés pour ce Livre illustrent les chapitres d'Histoire de la Musique : époques, compositeurs, instruments, etc...

Chapitres d'Histoire	*Disques*	*Références*
L'OPÉRA EN ITALIE	L'Évolution de l'Opéra italien, Airs de Cesti et de Sacchini - *Monteverdi*	AS. 82
	Combatimento di Tancredi et Clorinda - *Monteverdi*	AS. 141 à 143
LULLI	Airs d'Opéras	AS. 20
	Orchestre d'Opéras - Cadmius et Hermione - Phaëton	AS. 114
RAMEAU	Airs de Ballets	AS. 81
	Hymne à la nuit	K. 8497
L'OPÉRA EN FRANCE	Callirhoé - *Destouches*	AS. 86
	Léandre et Héro - *Clérambault*	AS. 105 et 106
	Les Festes de Thalie - *J.-J. Mouret*	AS. 84
	Les Femmes - *A. Campra*	AS. 161 et 162
GLUCK	J'ai perdu mon Eurydice	PDT. 38
	Alceste, air d'Admète	LFX. 39
	Orphée, Danse des Esprits	7 RF. 191
L'OPÉRA EN ALLEMAGNE	Parais à ta fenêtre (Don Juan) - *Mozart*	DA. 4850
	Air de Chérubin (Noces de Figaro) - *Mozart*	DA. 5050
	Prométhée (Ouverture) - *Beethoven*	PD. 144
	Léonore (Ouverture) - *Beethoven*	LFX 816 et 817
LA SONATE -	Sonate nº 8 en La min. K. 510 - *Mozart*	LFX. 1005 et 1006
MUSIQUE DE CHAMBRE	Trio à l'Archiduc - *Beethoven*	DB. 1223 à 1227
	Sonate piano et violon K. 376 - *Mozart*	PDT. 256 et 257
HAENDEL	L'Harmonieux forgeron	DA. 860
	Le Messie	DA. 9068
	Water Music	LFX. 687 et 688
BACH	Passacaille	DB. 3252 et 3253
	Auprès de Toi	PD. 106
	Concerto Brandebourgeois nº 5	LFX. 483 à 485
LA SYMPHONIE	Symphonie nº 5 en Ut min. - *Beethoven*	FCX. 107
LE CONCERTO	Concerto en La - *Schumann*	LFX. 320 à 323
HAYDN	Symphonie des Jouets	7 RF. 176
	Symphonie la Reine	DTX. 105
	Menuet	DB. 3295
MOZART	Les Petits Riens	AS. 145 et 146
	Petite Musique de Nuit	LPX. 832 et 833
	Symphonie en Sol min.	DB. 2343 à 2345
LES INSTRUMENTS	Les Instruments de l'Orchestre, cordes, vents, percussion	Zurfluh
BEETHOVEN	Sonate Pathétique	DB. 11235 et 11236
	Symphonie nº 3 (Héroïque)	LFX. 444 à 449
	Final de la 9e Symphonie avec Chœurs	LFX. 846 à 854
LA MUSIQUE DE LA RÉVOLUTION	Chant du Départ - *Méhul*	DF. 760

LIVRE III

TABLE DES MATIÈRES

Leçons *Théorie*	*Chants*	*Pages*
Culture vocale		5
1 - Rappel des notions apprises dans le Livre I	Chant de Chasse (canon à 4 voix) Joshua Fought the Battle of Jericho (Negro Spiritual) Petit Bossu (chanson du XVII^e siècle)	7
2 - Rappel des notions apprises dans le Livre II *(suite)*	V'la l'Bon Vent The British Grenadiers (Angleterre vers 1860)	12
3 - Rappel des notions apprises dans le Livre II *(fin)*		17
4 - L'Accord parfait et ses Renversements	Air d'Orphée Bois Aimés Tannige Hosen (canon à 1 voix)	21
5 - Notes tonales et modales	Dans le Bois qui chante, chante... Romance Chanson du Papillon (extrait des « Fêtes Vénitiennes »)	26
6 - Gammes avec dièses	Flowers in the Valley (Angleterre) Les Fêtes d'Hébé Eloge de l'Amitié (fragment de la Cantate) Admète (air d'Admète)	30
7 - Gammes avec bémols	Berceuse Hymne à la Nuit	35
8 - Mesures composées à 3 et à 4 temps (9 12) (8 8)	Louison, embarquons-nous Psyché (air de Silène)	41
9 - Le mouvement - Le métronome	Clémentine (chant populaire de Californie)	48
10 - Le rythme	Old King Cole (U.S.A. XVIII^e siècle) Orphée (air d'Euridice) A la campagne (Auvergne)	51
11 - Le rythme *(fin)*	Le Rossignol de la Noël (XVII^e siècle)	56
12 - La Clé de FA 4^e ligne Les voix - Leur étendue	Vöglein im Walde singt (Les petits oiseaux chantent dans la forêt)	62
13 - Histoire de la danse Danses Anciennes	Ariette (Danse, danse fillette)	68

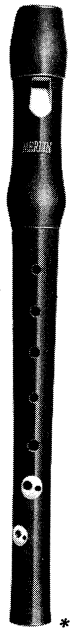
		Pages
14 - La danse *(suite)* XIX^e siècle	O Ma Tendre Musette	73
15 - La danse *(fin)* XX^e siècle	Dans les Bois (mélodie populaire russe)	78
16 - Nouvelles gammes	Josué (air d'Othniel)	82
	Suzanne (air de la suivante)	
17 - Exercices	Cantate n° 144 (début du 1^er chœur)	86
18 - Exercices	Four Nights Drunk (U.S.A.)	89
19 - Exercices	Je l'ai planté, je l'ai vu naître	93
	Don Juan (Acte III) (duo Don Juan - Leporello)	
	Don Juan (air de Zerline)	
	La Flûte enchantée (air de l'oiseleur)	
	Sérénade de l'« Amant Jaloux »	
	Chœur des Esclaves (la Flûte enchantée)	
20 - Exercices	Fidelio (duetto du 3^e acte)	100
	Roland	101
	Le Chant du Départ	

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

- Résumé de l'histoire de la musique contenue dans les Livres I et II 106
- Histoire de la musique Livre III 109
  L'Opéra en Italie
  L'Opéra en France
- Lulli 110
- Rameau 111
- L'Opéra en Allemagne et en Angleterre 112
- Gluck 112
- Les Formes Musicales 113
- Les Formes de la Musique Instrumentale 114
- Haendel 116
- Bach 117
- Haydn 118
- Mozart 119
- Beethoven 120
- La Musique Instrumentale en France 122
  L'Ecole des Clavecinistes
  Couperin
  Rameau
- La Musique en France sous la Révolution 123
  Récapitulation de l'Histoire de la Musique de ce Livre III
- Les Instruments de l'Orchestre 125

Iropa, Paris

MERLIN
la flûte scolaire en bois



Enfin !

**Une flûte en bois,
de qualité,
à un prix raisonnable.**

Soprano.
Doigté baroque.
Double perforation.*

Soprano.
Doigté moderne.
Simple perforation.

Chez votre fournisseur ou chez

ALPHONSE LEDUC

• FORMAT POCHE • 208 PAGES •

• 100 PAGES D'ILLUSTRATION • ORGANOLOGIE • 2 INDEX

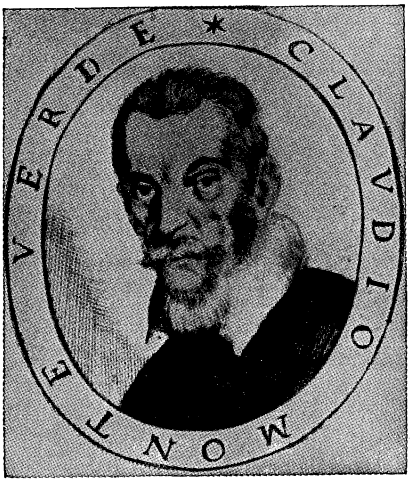
• L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE LA PLUS VENDUE EN FRANCE

jacqueline jamin

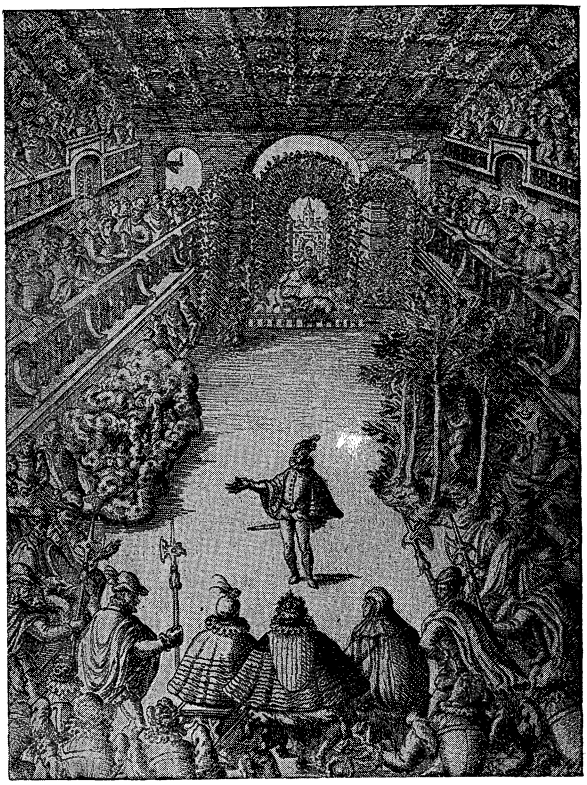
histoire de la musique

alphonse leduc et cie paris

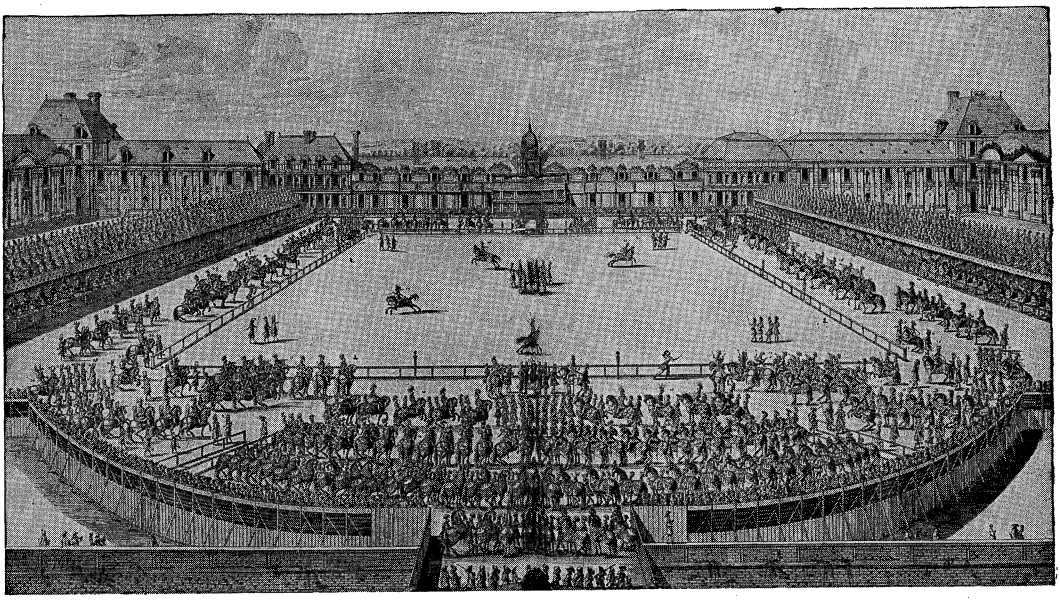
• A.LEDUC • 175 R.ST HONORE • PARIS 1er •



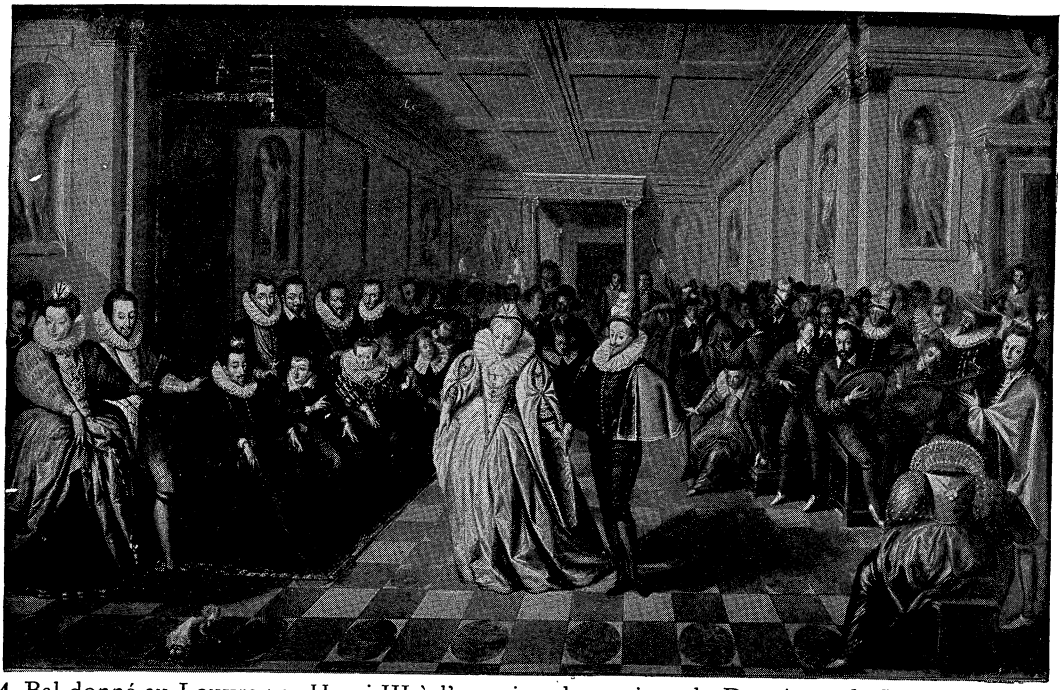
1. Claudio Monteverde (1567-1643). Le grand compositeur lombard fut le créateur de l'harmonie moderne et aussi le créateur de l'opéra. Il donna à l'opéra la forme de tragédie lyrique qui lui resta de façon définitive et que Gluck réalisa pleinement un siècle plus tard. Dans l'orchestre, il introduisit la flûte, le cornet, la trompette, le trombone, les timbales. Outre ses œuvres théâtrales, il composa neuf *Livres de Madrigaux*. A l'âge de quarante-six ans, devenu veuf, Monteverde entra dans les ordres. Presque oublié, par la suite, il fut remis en honneur au début de notre siècle par Vincent d'Indy qui donna à la *Schola Cantorum* des auditions de ses opéras *Orphée* et *Le Couronnement de Poppée* et en fit publier des éditions abrégées. En 1962, *Le Couronnement de Poppee* fut présenté au Festival d'Aix-en-Provence, puis au Théâtre Gabriel au Palais de Versailles. (Cl. Pic).



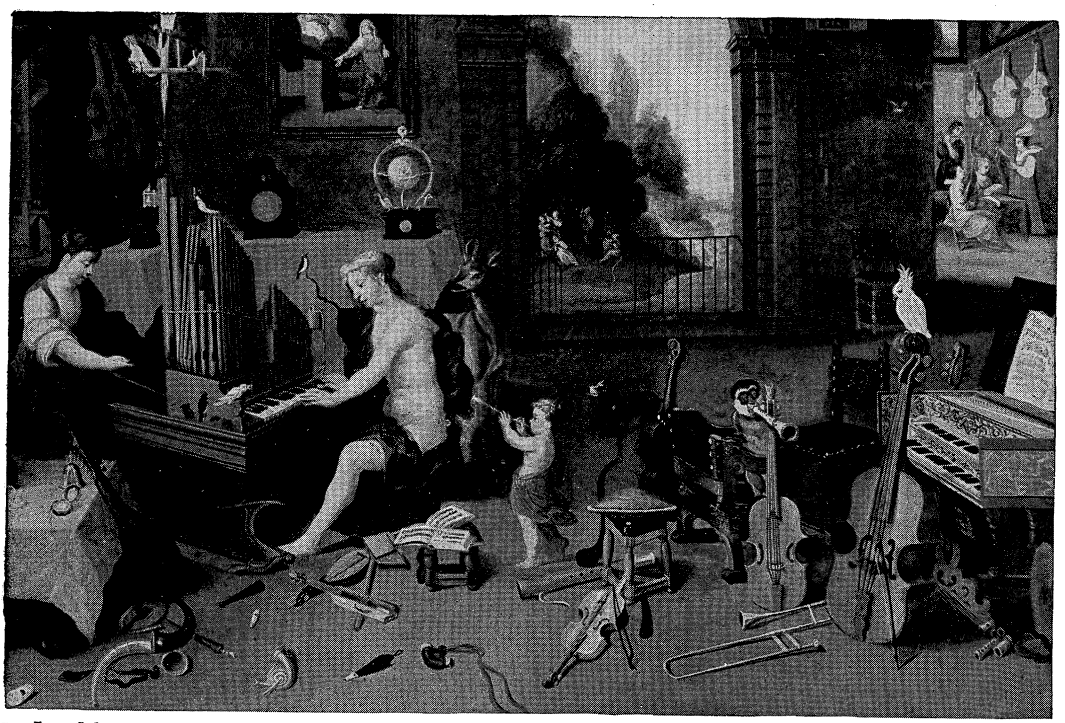
2. *Ballet Comique de la Reine* au Palais du Louvre, 1581. Premier spectacle musical complet, mêlé de récits chantés, airs, chœurs et entrées pittoresques. Décor simulant un bois. (Cl.B.N.).



3. *Courses de Testes* dans la cour du Palais du Louvre, 1662 (Cl. B. N.) Ces fêtes équestres, en honneur en Toscane au XVI[e] siècle, étaient issues des tournois du Moyen-Age. Les spectateurs sont aux fenêtres du palais et sur les gradins. Sur le pourtour, cavaliers et chevaux attendent leur entrée en piste; à droite et à gauche, timbaliers et trompettes. La musique était un élément brillant et décoratif, signalant les entrées et les mouvements des quadrilles, et participant à l'éclat du spectacle. Au fond, le Palais des Tuileries disparu depuis. Derrière, paysage boisé devenu le jardin des Tuileries, La Concorde, les Champs-Élysées et l'Étoile.

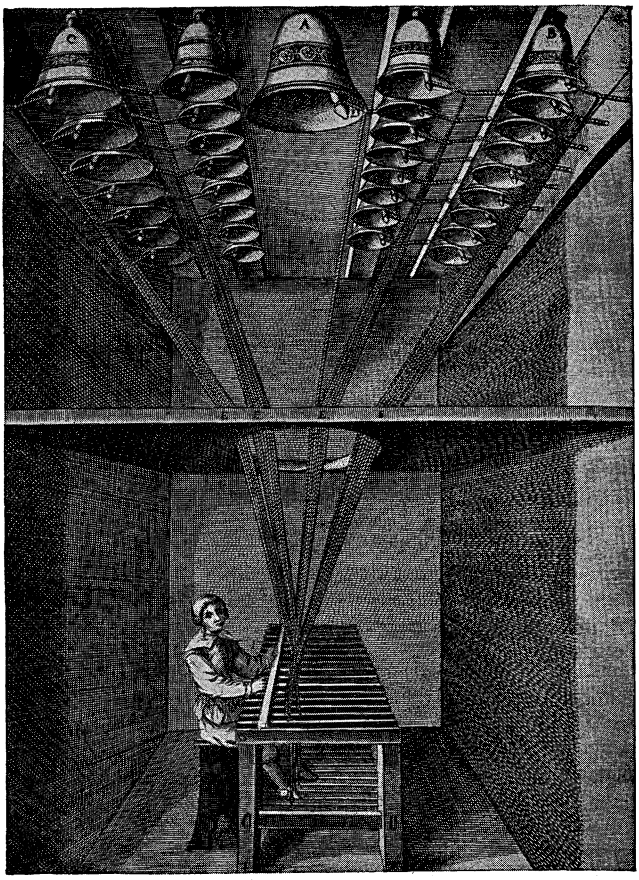


4. Bal donné au Louvre par Henri III à l'occasion du mariage du Duc Anne de Joyeuse, un de ses favoris, avec Marguerite de Lorraine, sœur de la Reine, en 1581. Peint. de Van der Mast. A gauche, debout : Marguerite de Navarre *(La Reine Margot)* avec Henri de Lorraine, Duc de Guise *(Le Balafré)*; assis : Henri III, Catherine de Médicis (La Reine-Mère) et Louise de Lorraine (La Reine). Au centre : Marguerite de Lorraine et Anne de Joyeuse dansant *la Pavane*. A droite, trois luthistes. Ce mariage avait donné lieu au spectacle du *Ballet de la Reine* (voir illustration 2). *La Pavane* est une danse de cour lente et gracieuse (Cl. Giraudon).

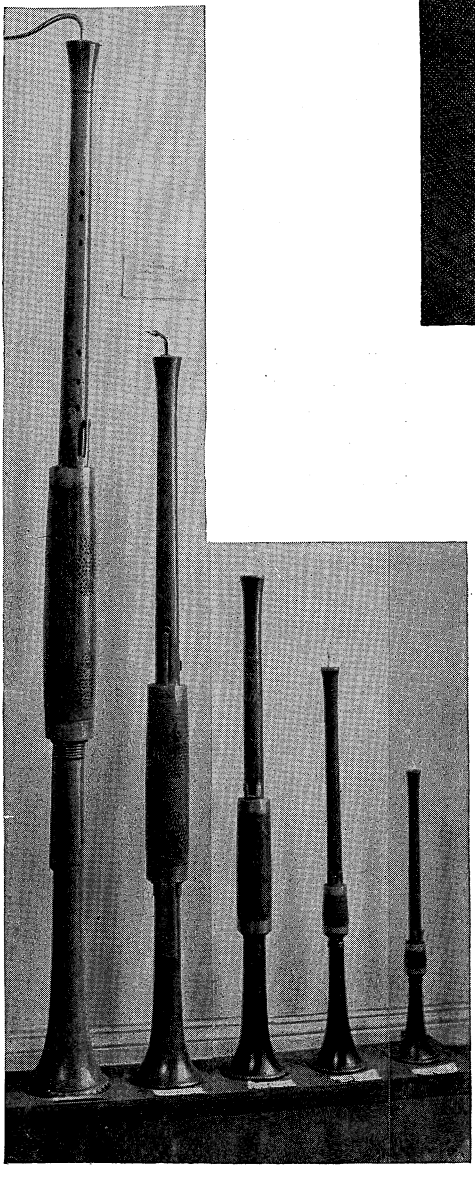


5. *La Musique* - Allégorie de Van Kessel, Van Balen et Breughel dit *de Velours*, XVIe Siècle. Dans un salon de fantaisie, deux figures symbolisant la musique actionnent un orgue : l'une la soufflerie, l'autre le clavier. Au premier plan, de gauche à droite : un théorbe appuyé à la table; à terre : une harpe, une pochette croisée sur une mandore, puis un violon; debout : un ténor de viole et une basse de viole appuyée au double clavier d'un clavecin. Au fond, sur la console, deux boîtes à musique. Devant : cors de chasse et appeaux, sortes de sifflets imitant des cris d'oiseaux. Un jeune enfant, un chevreuil, un chien, un macaque, un cacatoès semblent prendre part au concert, les uns comme exécutants, les autres comme auditeurs. (voir illustr. 93) (Cl. Arch. Phot.).

6. Carillon - Gravure dans l'*Harmonie Universelle* de Mersenne, 1637. (Cl. B. N.)
Les cloches ne sont pas mises en mouvement; ce sont les battants, reliés par des cordes à un manuel et à un pédalier qui viennent les frapper.



7. Famille complète des bombardes, instruments à vent à anche double, faits de bois, du XIVe siècle, ancêtres du hautbois.
Le plus grand modèle, le bombardon, possède la sonorité la plus grave. On en compte dont le tuyau mesure 2,15 m. Le plus petit, le piffero, seul a résisté de la famille jusqu'à nos jours, en Bretagne, comme instrument populaire s'associant au biniou.

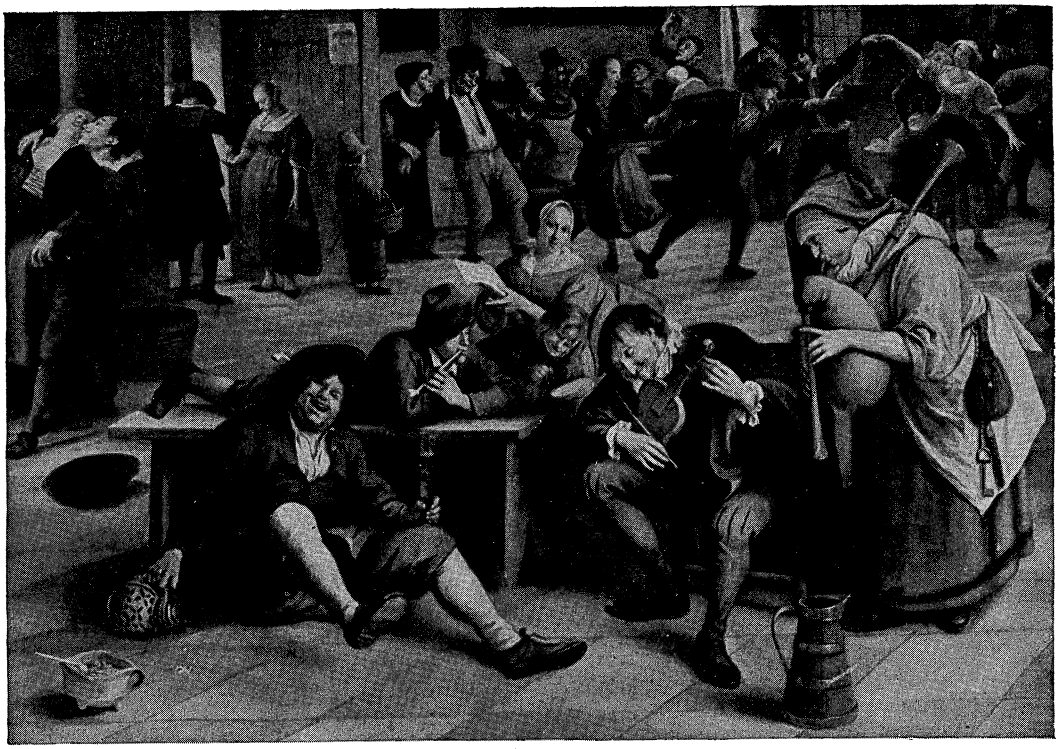


8. *Le Trompette* - Peint. de Gérard Dou. Hollande, XVIIe Siècle. (Cl. Viollet).

9. *Ballet des Ridicules,* 1628. Entrée du Hérault et des Tambours. (Cl. B. N.).
Ces ballets de cour *à entrées* ne reposaient sur aucune intrigue suivie et n'étaient qu'une suite de pantomimes bouffonnes ou héroïques. Les groupes souvent conduits par les princes et seigneurs de la Cour, déployaient un grand luxe de costume. Les sujets, parfois mythologiques, ne cherchaient qu'à divertir l'œil des spectateurs. La musique qui les accompagnait, limitée aux cuivres et à la percussion (voir ill. 11) ne servait qu'à rythmer et scander les évolutions des personnages et présentait peu d'intérêt artistique.

10. *Symphonie du Tympanum, du Luth et de la Flûte d'Allemagne* - grav. de Danckerts, fin du XVII[e] S. (Cl. B. N.).
Le *Tympanum,* vieil instrument à cordes frappées, est toujours employé en Europe Centrale : Hongrie, Autriche, Tyrol, et aussi dans les orchestres tziganes, sous le nom de *Zymbalum.* Il est posé ici sur une table. Plus tard, il sera monté sur pieds avec une caisse de résonnance. Ses cordes seront triplées pour amplifier le son. - La *Flûte d'Allemagne* ou *Flûte Traversière* existait déjà dès le Moyen-Age à côté de la *Flûte à Bec* qu'elle a supplantée depuis (v. ill. 44).

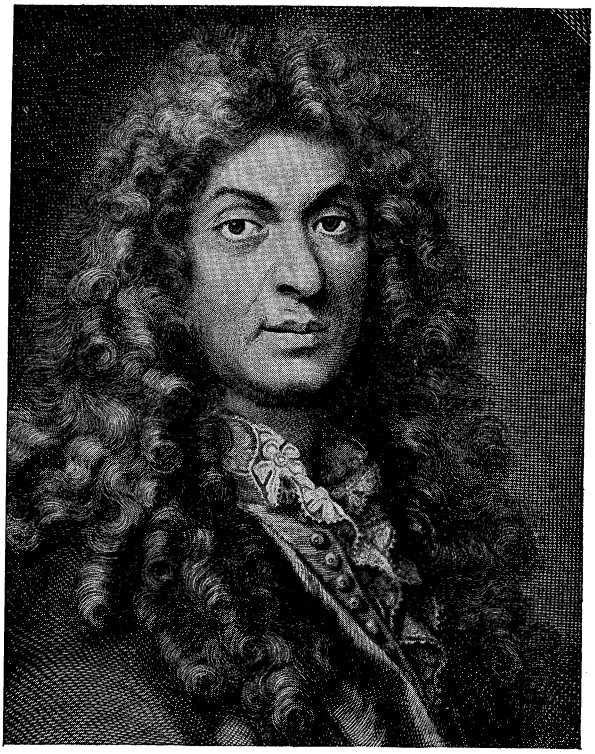
11. Timbalier Romain de la suite du Maréchal de Gramont, dans les *Courses de Testes et de Bagues faites par le Roy et par les Princes et Seigneurs de sa Cour en l'an 1662.* - Gravure de Chauveau (Cl. B. N.).
Chacun des *Quadrilles : les Romains, les Persans, les Sauvages,* etc. avait sa musique à cheval qui l'accompagnait dans ses évolutions et le précédait dans les défilés et parades. Voir l'ensemble de ce ballet, ill. 3. Les régiments de parade actuels ont toujours des timbaliers à cheval. Voir les timbales modernes, ill. 94.



12. *Fête Flamande dans une Auberge* - Peint. de Steen, XVII[e] siècle. (Cl. Arch. Phot.)
La femme joue de la cornemuse, le violoniste, ivre, emploie incorrectement son instrument et son archet. Des danseurs en état avancé d'ébriété, évoluent en des mouvements auxquels ressembleront un peu ceux du *be-bop*.

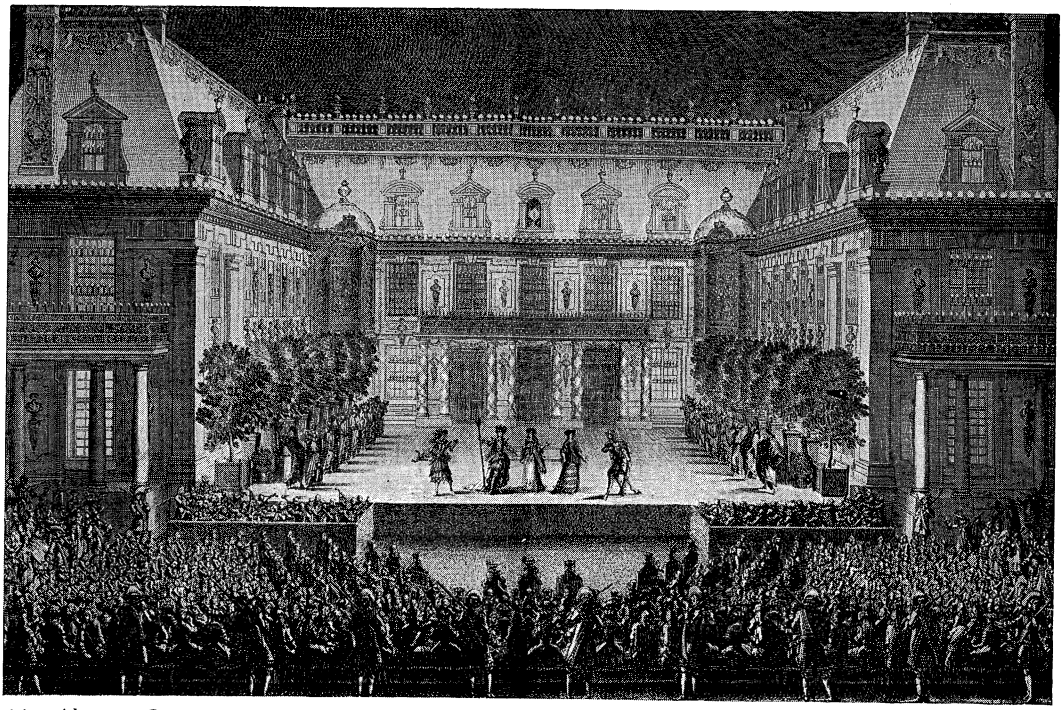
13. *Les Farceurs Français et Italiens depuis Soixante Ans et plus, en 1670* - Peint. conservée à la Comédie-Française. (Cl. Rigal). De gauche à droite :

Molière *Jodelet* *Poisson* *Turlupin* *Le Capitan-Matamore* *Arlequin* *Guillot-Gorju* *Gros-Guillaume* *Le Dottor Grazian-Balourd* *Gautier-Garguille* *Polichinelle* *Philippin* *Pantalon* *Briguelle* *Trivelin* *Scaramouche*

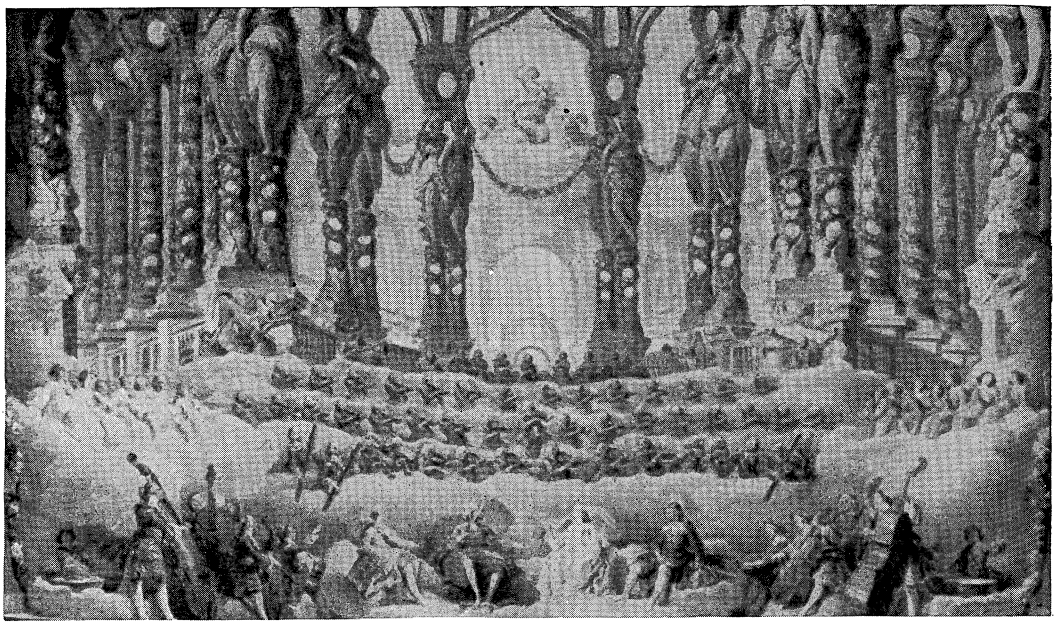


14. Jean-Baptiste Lulli (1632-1687) - Grav. d'Edelinck.
Celui qui fut le père de l'opéra français du XVII[e] siècle, était coléreux et autoritaire, comme le montre son visage. Mais il était également bon. Un jour, ayant mis en miettes le violon d'un musicien qui jouait faux, il l'invita à dîner pour s'excuser et lui paya le triple du prix de son instrument. (Cl. B. N.).

15. *Joüeur de Violon de chez le Roy* - Grav. de N. Arnoult, 1688. (Cl. B. N.).
A l'instar du roi, de nombreux seigneurs importants de tous les pays d'Europe entretenaient alors des musiciens portant leur livrée et faisant partie de leur Maison.

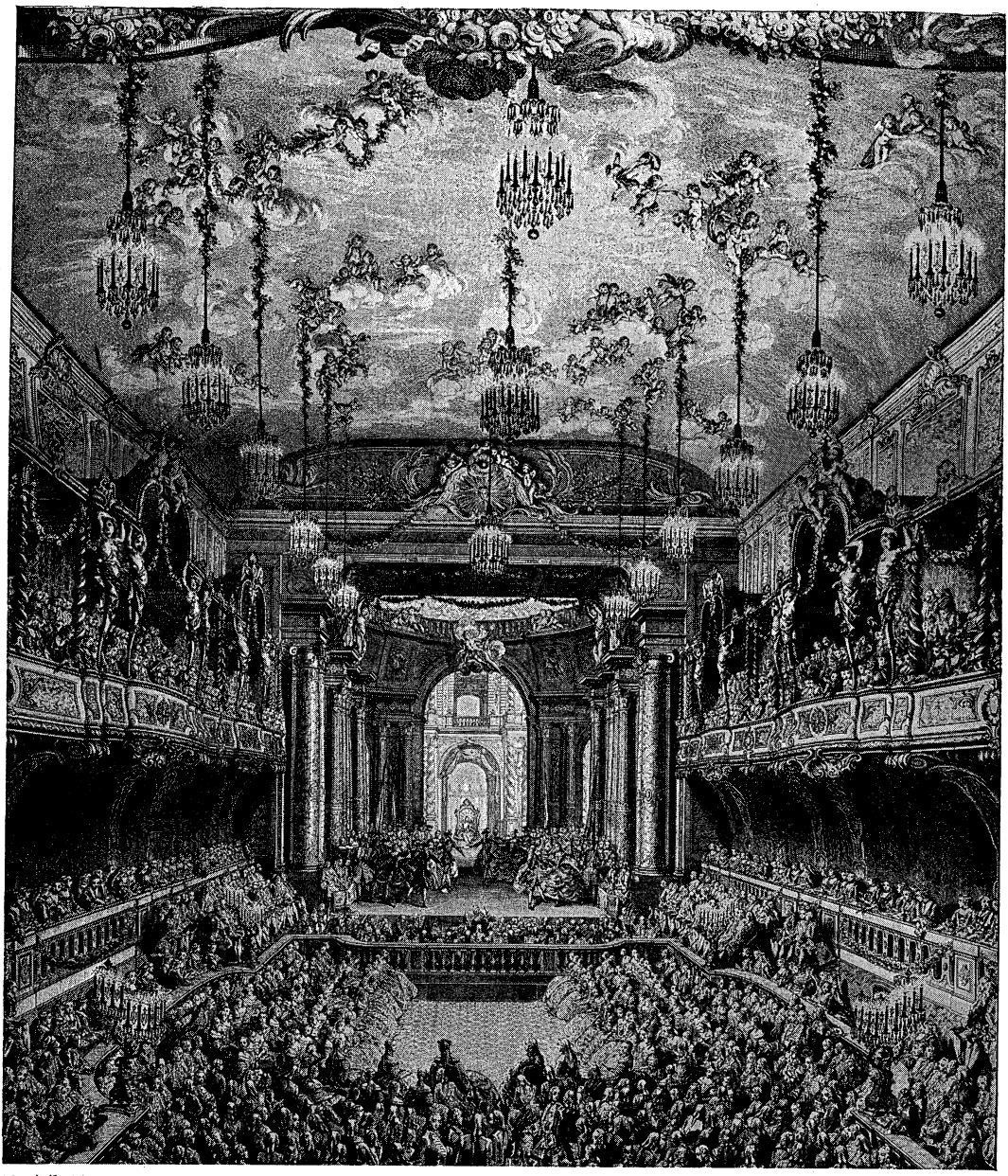


16. *Alceste* - Opéra de Lulli, représenté dans la cour de marbre du Château de Versailles en 1764 - Grav. de Le Pautre (Cl. B. N.) - La scène est éclairée par des lumières aux balcons et corniches.



17. *La Comtesse de Numi,* "festa teatrale" offerte par le Cardinal Melchior de Polignac, Ambassadeur du roi Louis XV, en son palais de Rome pour la naissance du Dauphin (1729) - Peint. de Pannini (Cl. Mon. Hist.) - Au centre de la scène : personnages mythologiques vêtus en costumes du XVIII[e] siècle et entourés des musiciens de l'orchestre. Violonistes, bassonnistes et autres instrumentistes semblent suspendus dans des nuages. Sur les côtés : violoncellistes, contrebassistes et timbaliers; au dessus : danseuses.

18. Théâtre de la Margrave de Bayreuth - Vue prise de la scène (Cl. Gundermann, Würzburg). Ce chef d'œuvre de l'architecture et de la décoration de style baroque allemand, tout en bois sculpté et rechampi de bleu et d'or fin, a été construit par la sœur du roi Frédéric II de Prusse, amie et protectrice de la musique. Au premier plan, balustrade délimitant la place de l'orchestre. Pour les ballets, les danseurs évoluaient au centre de la salle dégarnie de fauteuils; les spectacteurs circulaient dans les galeries et soupaient dans les loges. Les musiciens étaient alors placés sur la scène. Des concerts de musique classique y sont encore donnés de nos jours.

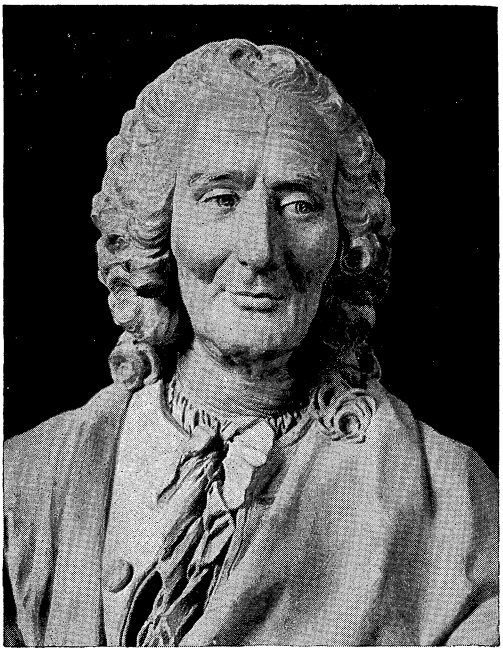


19. Théâtre spécialement construit dans le manège couvert de la Grande Ecurie à Versailles pour les fêtes du mariage de Louis, Dauphin de France, avec Marie-Thérèse, Infante d'Espagne, en 1745. Représentation d'une scène de *La Princesse de Navarre,* comédie-ballet de Rameau, texte de Voltaire. - Grav. de N. Cochin (Cl. B. N.).

D'ingénieuses dispositions permettaient d'adapter cette salle soit pour les banquets et bals, soit pour les spectacles qui se suivirent sans interruption pendant les fêtes du mariage princier. La décoration, d'une splendeur éblouissante, sera rapprochée avec intérêt du décor des *Indes Galantes* à l'Opéra de Paris en 1953 (voir illustration 22) où l'on retrouvera les mêmes dispositions générales d'architecture, de balcons, de lustres, etc. Au premier plan, le parterre avec ses fauteuils, dits *fauteuils d'orchestre.* Sur les côtés, balcons et au-dessus, loges. (voir illustration 18). Au second plan, la balustrade et l'emplacement de l'orchestre. Au troisième plan, le plateau de la scène sur lequel évolue un corps de ballet. La veille de cette représentation, dans la même salle, un grand bal paré avait été donné par le roi Louis XV au nombreuses personnalités étrangères et françaises invitées au mariage.

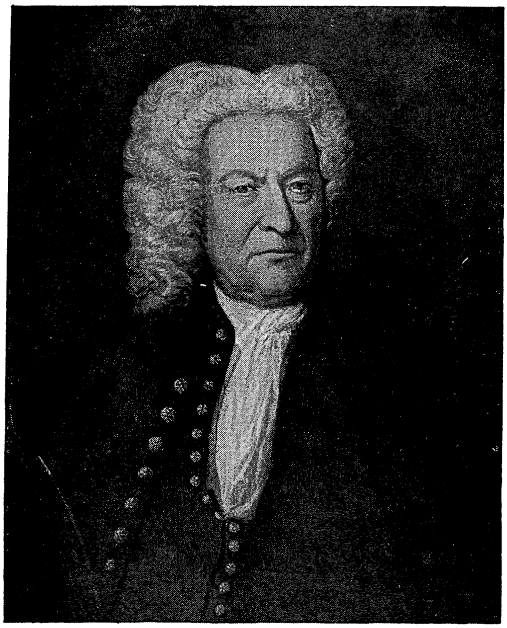
Si l'on rapproche les illustrations 18, 19, 49 et 50, on constate la similitude du style et du décor. De même en était-il un peu du caractère et de la forme de la musique des compositeurs nés en divers points de l'Europe à cette époque (voir carte 94). Cette unité disparaîtra avec le XIX^{e} Siècle et le développement des nationalités.

20. François Couperin (1668-1733) - Grav. de Flipard d'après Bouys. (Cl. B. N.).
La floraison de l'École anglaise du clavecin et l'importance de l'École allemande de l'orgue provoquèrent l'essor d'une brillante École française d'organistes et de clavecinistes, représentée au premier chef par François Couperin, dit *Couperin Le Grand.*

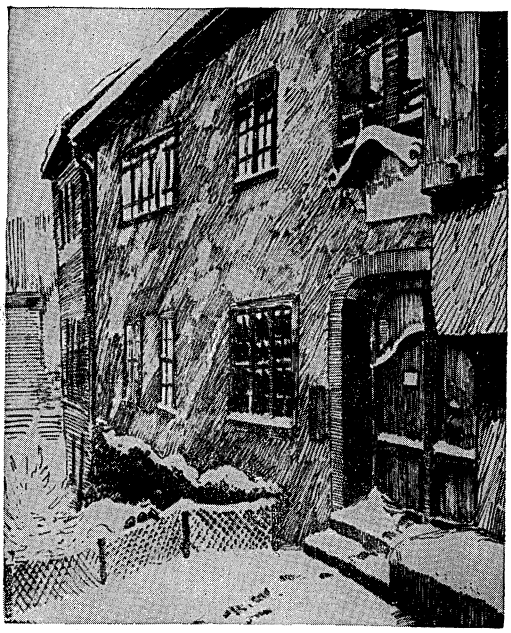


21. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) - Buste en terre-cuite de Caffieri (Cl. Remy).
Rameau marqua de l'empreinte du génie français l'opéra, créé avant lui par les Italiens. Il lui apporta une préoccupation de clarté, de justesse, d'expression et une recherche symphonique. Cinquante ans après, Gluck subira son influence de façon déterminante.

22. *Les Indes Galantes* - Ballet héroïque de Rameau (1735) - Opéra de Paris, 1953 (Cl. Bernand).
Les Indes désignaient alors tous les pays lointains et un peu mystérieux : Turquie, Perse, Pérou, etc. Ce titre pouvait servir de prétexte à un cadre exotique : Turcs, Incas, Sauvages se succèdent ici en une suite de tableaux dansés et chantés, sans aucun lien, sinon le thème commun des amours contrariées et finalement victorieuses. Selon la coutume, les personnages sont vêtus de costumes de leur époque, complétés seulement de quelques accessoires censés caractériser le pays dont ils sont supposés être originaires. Au sujet des costumes, voir ill. 16, 17 et 29.

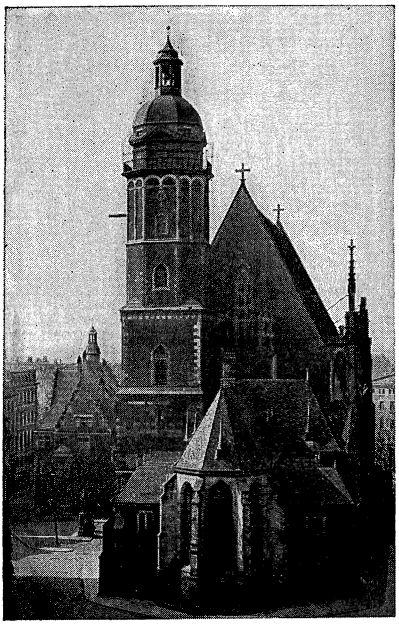


23. Johann-Sebastian Bach (1685-1750) - Peint. 1745. Coll. Pr. Volbach, (Bärenreiter, Cassel). L'art de Bach, dominé par la ferveur et l'expression intérieure, résume tout le passé et annonce l'avenir ; il est le point de départ de l'Art musical moderne qui trouvera son apogée dans Beethoven. Son compatriote, le grand penseur et le grand écrivain Goethe nommait ses œuvres : "*Entretiens de Dieu avec lui-même*".



24. Maison natale de Bach à Eisenach, Thuringe - Bach y vécut jusqu'à la mort des ses parents. Orphelin à neuf ans, il fut recueilli par son frère, organiste dans la ville voisine d'Ohrdruf. Il y poursuivit ses études et, pour aider son aîné, commença à gagner sa vie en chantant dans les chœurs. Conservée dans son état d'origine, la maison natale est aujourd'hui un musée dédié à sa mémoire. (G.M.F. Wien).

25. Chambre natale de J.-S. Bach - De nombreux parents de Bach, père, oncles, avaient déjà été des musiciens de cour ou de ville. Plusieurs de ses frères et de ses fils, dont surtout Philippe-Emanuel, à qui la musique doit la forme définitive de la sonate, poursuivirent la tradition familiale consacrée à la musique. (Bach-Museum, Eisenach).

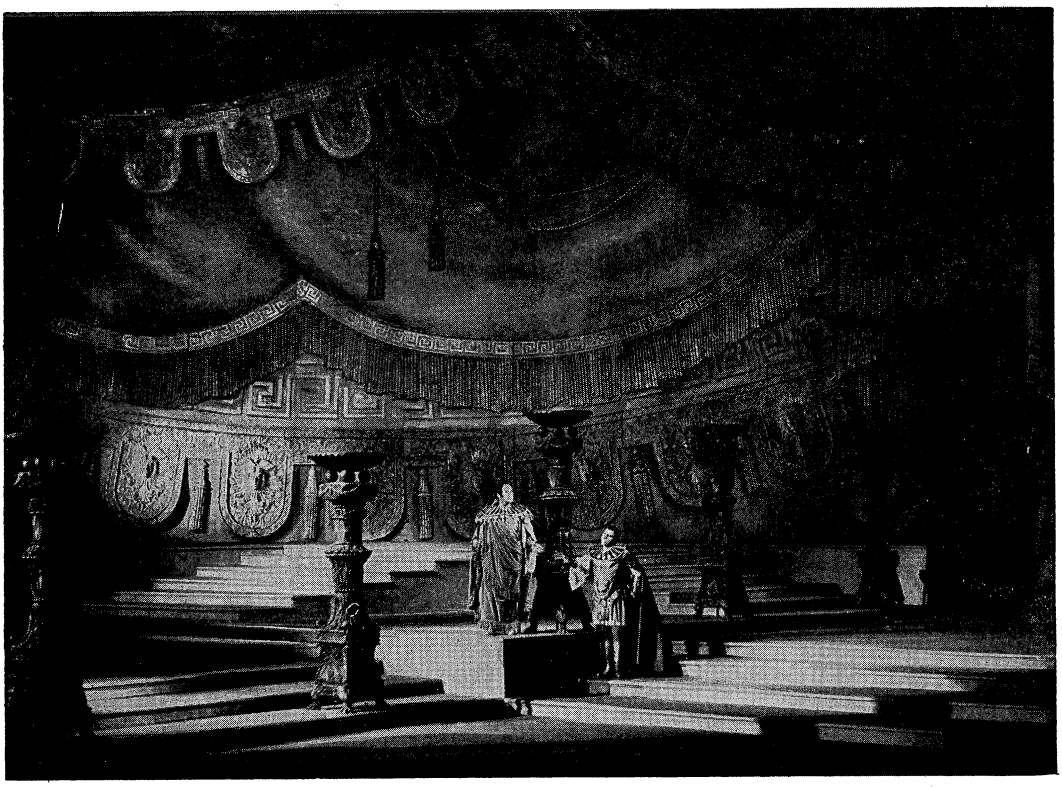


26. Église St Thomas à Leipzig.

Bach y a exercé pendant vingt-sept ans la profession enviée et redoutable de *Cantor*. Outre le rôle très chargé de Maître de Chapelle, ce poste comportait celui de professeur de musique, de professeur de latin et, en plus, de surveillant d'étude de l'école voisine, où la famille Bach était logée. Bach y composa néanmoins 295 admirables Cantates ! (Cl. Heyphot, Leipzig).

27. Georg-Friedrich Hændel (1685-1759)
Grav. de Faber d'après Hudson (1749)

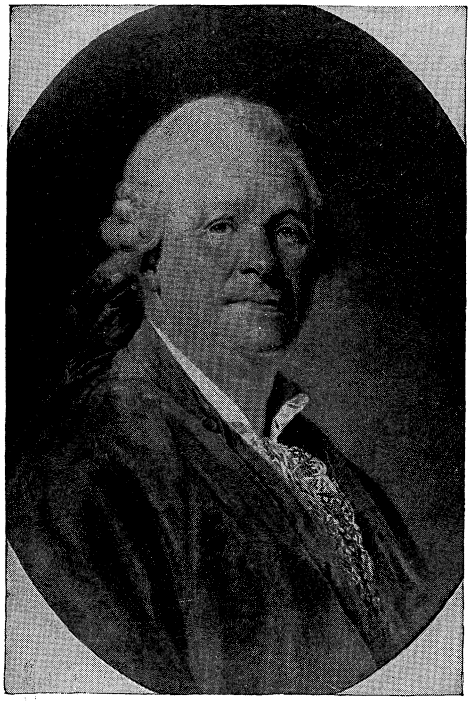
Né en Saxe, fixé en Angleterre, Hændel y connut le succès. Ses œuvres, pleines de grandeur et de noblesse, lui assurèrent une carrière brillante et la vie opulente d'un grand seigneur. Le fameux *God Save the King*, resté l'hymne britannique, est dû à sa plume. Il éleva l'Oratorio Dramatique à son apogée. (Cl. B. N.).



28. *Jules César* - Opéra de Hændel (1726) - Opéra de Munich, 1959 (Cl. Betz, Munich).

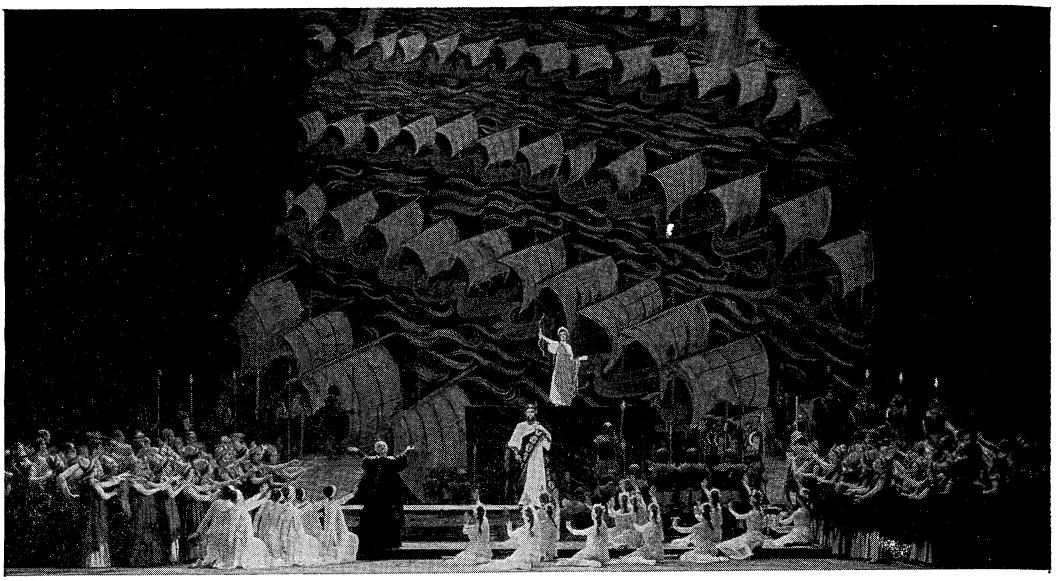
L'action se déroule en Égypte après la conquête romaine. Elle évoque les amours de Jules César et de la Reine Cléopâtre, les luttes de cette dernière contre son frère Ptolémée pour le pouvoir. Somptueux décor pourpre et or.

29. *Didon et Enée* - Opéra de Purcell (1689) - Festival de Glyndebourne (Cl. Gravett). - Enée a déclaré son amour à Didon, Reine de Carthage. Devant la cour, qui célèbre par un chœur le pouvoir de Cupidon, la souveraine convie le héros troyen à assister à ses côtés aux danses qu'elle a ordonnées en son honneur.

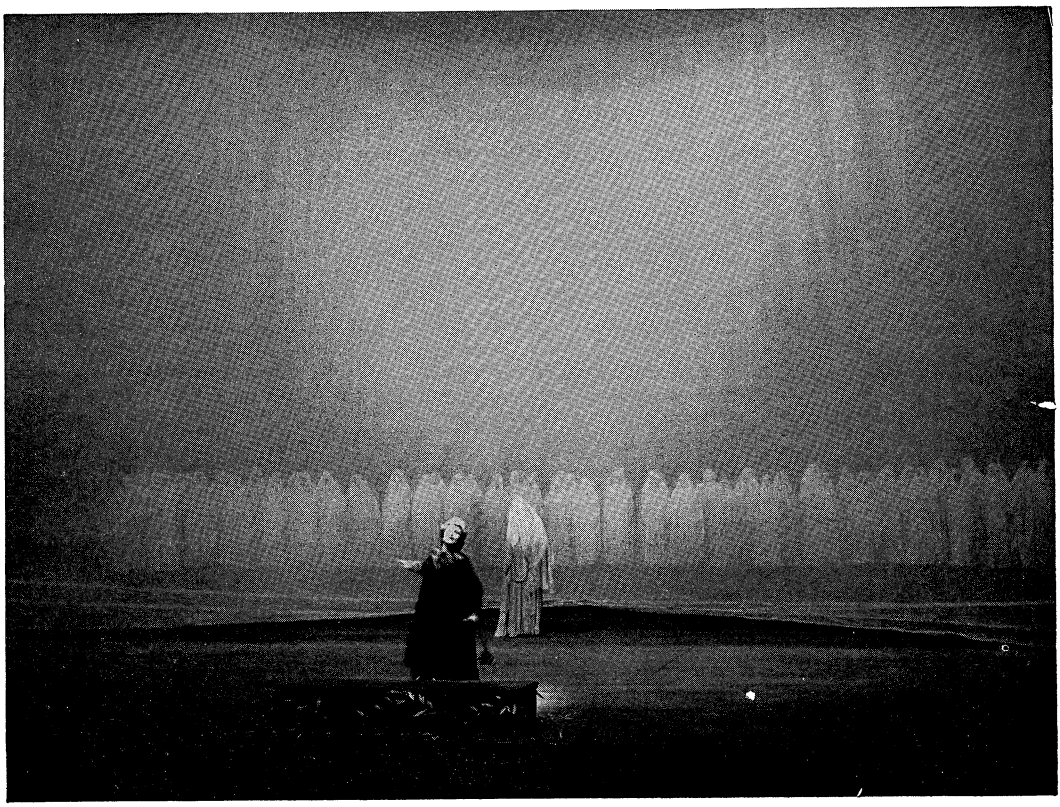


30. Christophe-Willibald Gluck (1714-1787) - Peint. de Greuze (Cl. Mon. Hist.). Allemand de naissance, vers le milieu de sa vie il fit de la France son second pays. C'est à Paris, ayant atteint la cinquantaine, qu'il transforma entièrement son style et qu'il réussit ses meilleures œuvres. Se rattachant à Monteverde, il créa le drame lyrique et porta ce genre à la perfection. Marie-Antoinette fut son élève et sa protectrice.

31. *Orphée* - Opéra de Gluck. Frontispice du livret (1762) - Grav. de Le Paultre (Cl. B. N.). S'accompagnant à la lyre, Orphée charme les animaux par son chant : un lion se couche à ses pieds à côté d'un flamant attentif; deux singes, un chien, un cheval et un paon se joignent à eux, tandis que les nymphes accourent. En 1774, Gluck traduisit en français le texte italien de son opéra *Orphée*. Il en remania aussi la musique, créant ainsi un nouvel opéra : *Orphée et Eurydice* (v. ill. 33).

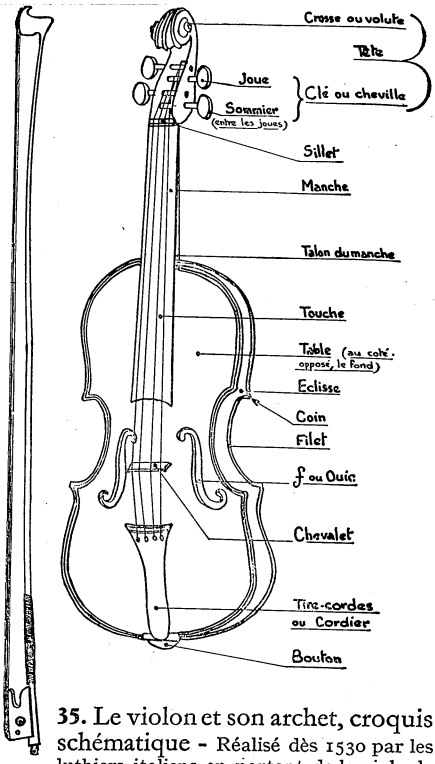


32. *Iphigénie en Aulide* - Opéra de Gluck (1774) d'après la tragédie de Racine - Teatro alla Scala, Milan, 1958. Dernier acte : Iphigénie a été offerte en sacrifice afin de rendre les vents favorables. La déesse Diane, fléchie par le désespoir général, paraît au dernier instant pour faire grâce à Iphigénie. A son appel, les vagues viennent éteindre le bûcher . Le roi Agamemnon et la reine Clytemnestre, parents d'Iphigénie, entonnent un chant de reconnaissance auquel se joint le chœur du peuple. Dans l'allégresse générale, le vent redevenu propice, gonfle les voiles et les navires reprennent le large, cinglant vers la conquête de Troie. (Cl. Piccagliani, Milan).



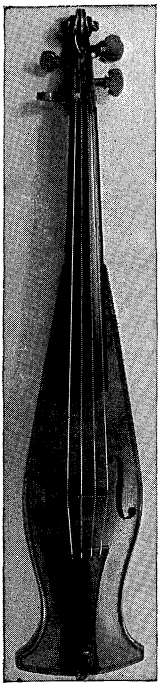
33. *Orphée et Eurydice* - Opéra de Gluck (1774) - Opéra de Munich, 1953 (Cl. Betz, Munich).
Vêtu de noir, Orphée pleure la perte d'Eurydice (air célèbre : *J'ai perdu mon Eurydice...)* Revenue du royaume des morts, Eurydice doit y redescendre par la faute d'Orphée qui a forfait à un serment. Voilée de blanc, elle s'éloigne vers les ombres qui vont l'y ramener. Comme on le voit, le rôle d'Orphée, personnage masculin, est, selon la tradition tenu par une femme, Gluck ayant écrit cette partie vocale dans une tessiture anormalement élevée.

34. *Habit de Musicien* - Grav. de Larmessin (1695) Instruments disparus : *trompe marine* (main droite), *clavecin portatif* (sur la poitrine), *serpent* (hanche gauche). (Cl. B. N.)

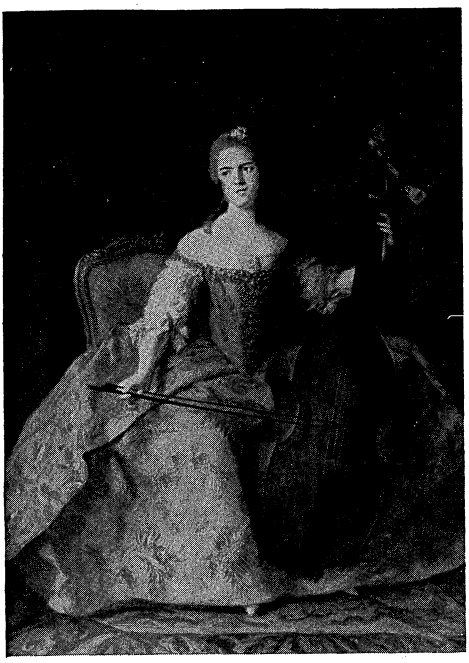


35. Le violon et son archet, croquis schématique - Réalisé dès 1530 par les luthiers italiens en partant de la viole, le violon n'a plus changé depuis. Roi des instruments, le plus difficile et le plus émouvant de tous, il est la base fondamentale de l'orchestre des temps modernes.

36. Antonio Stradivari, dit Stradivarius (1644-1736) - Peint. de Hamman (Cl. Negri, Crémone). Issu d'une famille patricienne de Crémone en Italie, Stradivari fut élève et collaborateur du grand luthier Amati. Pendant une activité de 70 ans, aidé de ses fils, il éleva l'art de la facture du violon à la perfection suprême. Des violons sortis de son célèbre atelier, il reste dans le monde 250 exemplaires. Le prix de chacun peut atteindre 50.000.000 AF ou plus. Les secrets de Stradivari et le secret du vernis de Crémone sont aujourd'hui perdus ! (v. ill. 39).

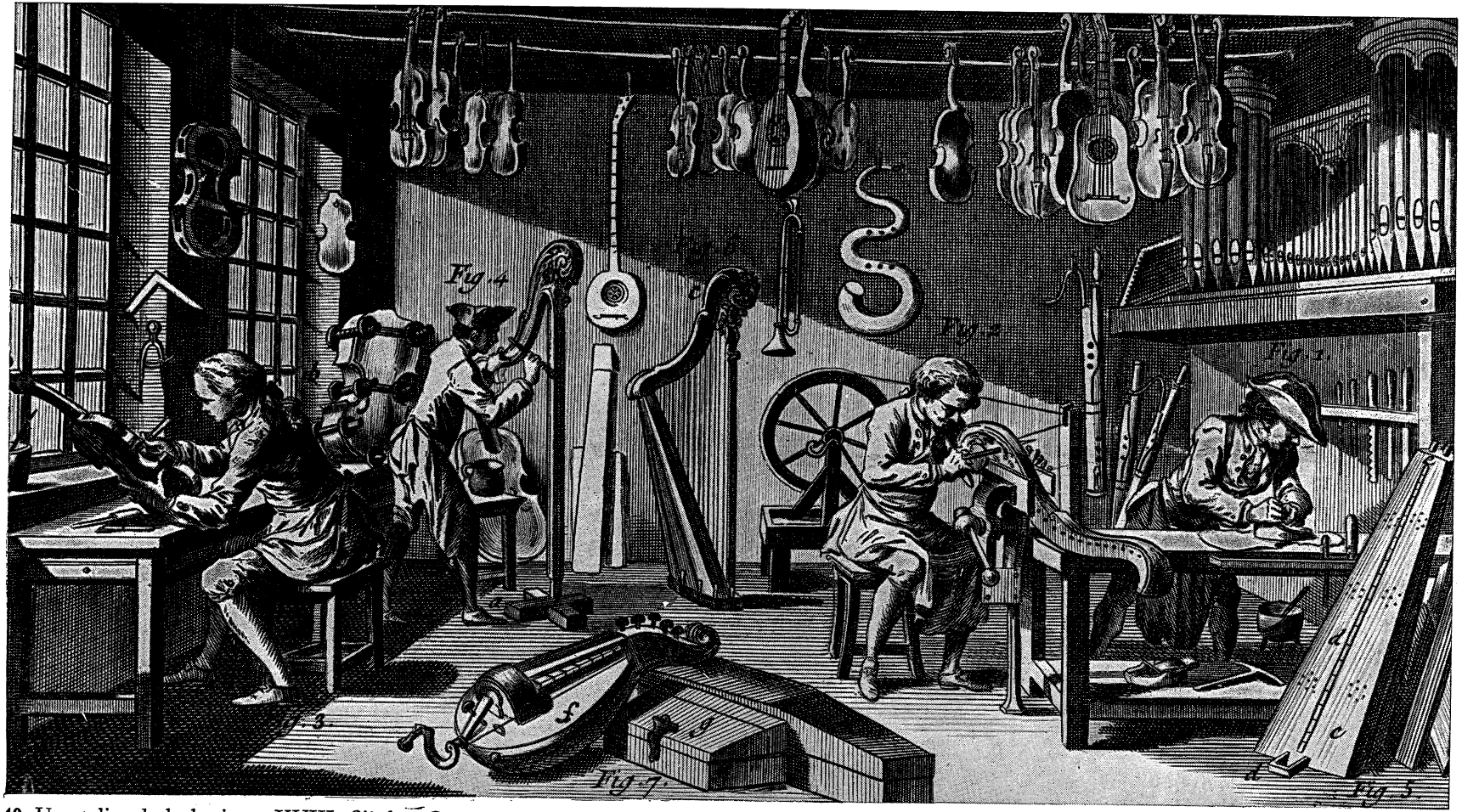


37. Pochette, 1783.
La *pochette* ou *sourdine* était un violon dont l'étroitesse permettait aux *maîtres à danser* de la mettre en poche. Les cordes produisaient les notes du violon, mais en sourdine. En 1792, explorant l'Amérique, le grand écrivain romantique Chateaubriand atteint le pays des Peaux-Rouges : "*...tout à coup* - écrit-il - *se présentent à mes yeux ébaubis les premiers sauvages que j'aie vus... ils étaient une vingtaine, tant hommes que femmes, tous barbouilles, le corps demi-nu, des plumes sur la tête... un petit Français, poudré et frisé, habit vert-pomme, veste de droguet, jabot et manchettes de mousseline, râclait une pochette et faisait danser " Madelon Friquet" à ces Iroquois. Monsieur Violet était maître à danser chez les Sauvages. On lui payait ses leçons en peaux de castors et en jambons d'ours... Monsieur Violet tenant sa pochette entre son menton et sa poitrine, accordait l'instrument; il criait : A vos places ! et toute la troupe sautait comme une bande de démons...*" (Cl. Mus. Mun. La Haye).

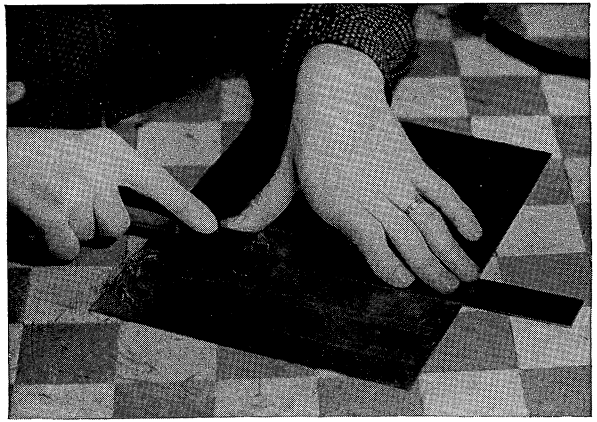


38. Henriette de France jouant de la basse de viole - Peint. de Nattier, 1754.
Les violes formaient depuis le Moyen-Age une famille d'instruments à cordes frottées et à archet. Par des transformations successives, elles sont devenues nos instruments à cordes actuels. La *basse de viole* se rapprochait de notre violoncelle. Elle fut la seule à survivre jusqu'au XVIII[e] S. En 1635, le P. Trichet disait des violes : "*Il n'est rien de si charmant que les mignards tremblements qui se font sur le manche et rien de si ravissant que les coups mourants de l'archet*". - Parmi les filles de Louis XV, toutes six douées pour tous les arts, Madame Adélaïde et Madame Henriette furent des musiciennes averties. (Cl. Mon. Hist.)

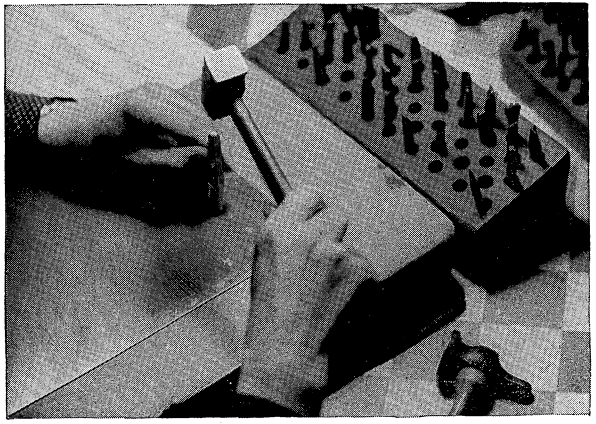
39. Violoncelle aux armes de la famille d'Este, Italie, XVI[e] Siècle (Cl. Orlandini, Modène).
Ce magnifique instrument dont le *fond* est sculpté en haut-relief, est plutôt un objet d'art. En effet, il est peu probable qu'il possède la sonorité produite par la résonance de bois extra-fins et lisses. - Le vernis recouvrant les instruments compose un des éléments essentiels de la qualité du son. Amati et Stradivari, les illustres luthiers de Crémone, avaient composé un vernis dont la couleur, la transparence et surtout l'élasticité sont restées inégalées. Par des analyses chimiques faites sur des débris d'instruments, on en a retrouvé les composants, mais jamais on n'a pu déterminer le dosage des mélanges. Ainsi le secret du célèbre *vernis de Crémone*, gloire de la lutherie, a-t-il disparu pour toujours avec ceux qui l'avaient créé. (v. ill. 36).



40. Un atelier de lutherie au XVIII[e] Siècle - Gravure extraite de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (cl. Giraudon).
Sur le sol, une vielle. De gauche à droite, le premier luthier termine un alto; le second décore une harpe; le troisième perce un trou de cheville d'une harpe; le quatrième rabote le fond d'un violon. Au fond, dans le coin gauche, caisse de violoncelle collée, sous vis de serrage. Au plafond, violes, violons, luth et guitare. Pendus au mur du fond, cistre; au centre, trompette puis serpent. Cet instrument à vent servit jusqu'au XIX[e] S. à accompagner les chantres d'église; il servait également dans les musiques militaires. Les pots montrent l'importance de la colle et des vernis dans un art où tout est précision et ajustage, sans vis métalliques ni pièce d'assemblage. (v. ill. 39 au sujet du vernis de Crémone).



I. Sur la planche d'étain vierge, le graveur a d'abord disposé et dessiné légèrement les portées musicales. Après quoi, il les trace au moyen du *tire-ligne*.



II. Avec les *poinçons* d'acier, le graveur frappe sur la portée les notes et signes. Chaque poinçon reproduit une note, une clef, un signe ou une lettre.

41. La Gravure de la Musique, Paris 1963.

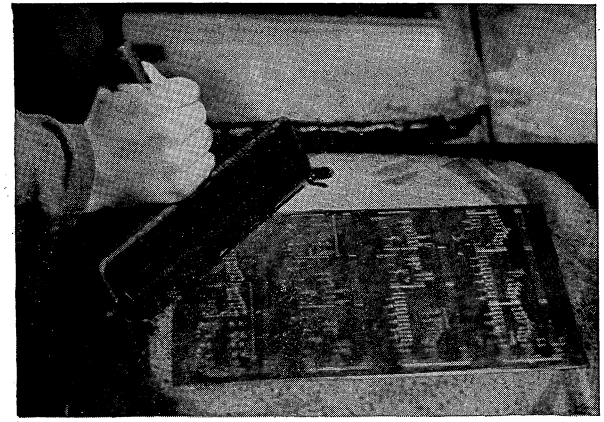
Depuis les temps les plus reculés, la reproduction de la musique était produite par le travail manuscrit des moines qui, souvent, enluminaient magnifiquement leurs copies.

Au début du XVI^e^ Siècle, la gravure de la musique sur planches de métal fut inventée par l'Italien Petrucci.

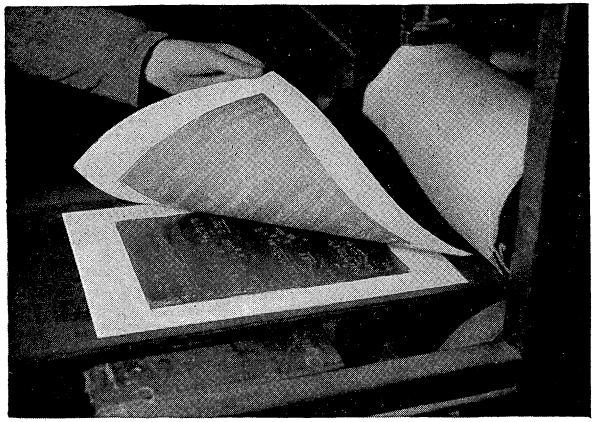
Depuis lors, la technique de cette gravure n'a pas changé. En 1735, J. S. Bach grava de sa propre main quelques unes de ses œuvres. Tous les efforts en vue d'inventer des machines semblables à celles de l'imprimerie typographique, sont restés vains. Rien ne peut remplacer l'art très difficile et très coûteux des graveurs.

Les planches se composent d'un alliage d'étain, de plomb et d'antimoine. Les graveurs *disposent* d'abord leur page de musique et la *dessinent* légèrement. Puis, ils tracent les portées à l'aide du *tire-ligne* à cinq dents. Après quoi, à l'aide des *poinçons* en acier forgé et du marteau, ils *frappent* les notes et les signes, un à un. Certains signes, tels que courbes et liaisons, sont librement gravés sans poinçon, ce qui demande une grande sureté de main.

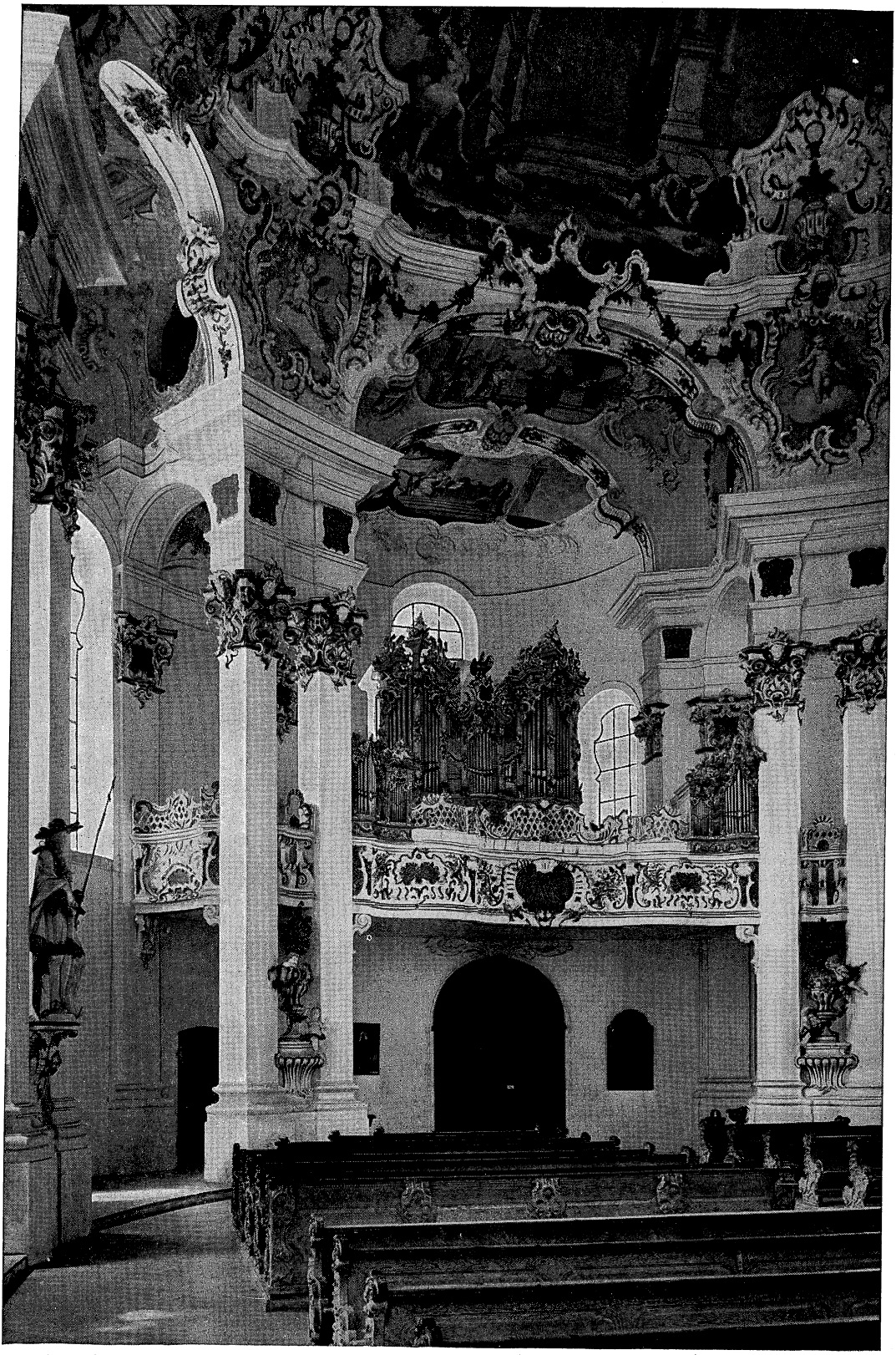
La difficulté de la gravure est augmentée par le fait que la reproduction étant inversée au tirage, il est nécessaire de graver de gauche à droite et à l'envers (v. ill. II), afin que le tirage apparaisse à l'endroit (v. ill. IV). (Cl. Brabo).



III. La gravure terminée, la musique se trouve reproduite en profondeur et à l'envers dans la planche. Le graveur enduit d'encre bleue la surface plane.



IV. A la presse, une *épreuve* est levée. La musique y apparaît en blanc sur fond bleu et à l'endroit. On relira. On corrigera les fautes sur la planche.

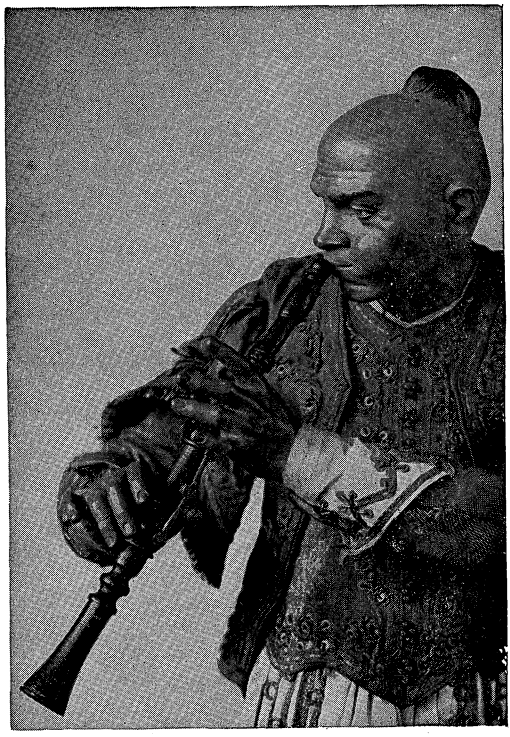


42. Grand Orgue d'un Couvent des Prémontrés à Steingaden en Bavière, 1750. (Cl. Hirmer, Munich) - La décoration, souvent d'une richesse inouïe, des innombrables églises baroques d'Allemagne, d'Autriche et d'Italie apparaît aérée, légère et même pure. En effet, elle se place sur des constructions nouvelles dont l'architecture fut spécialement conçue pour la recevoir, et non en surcharge sur d'anciens monuments romans ou gothiques.

43. Joueur de basson.

44. Joueur de flûte à bec.

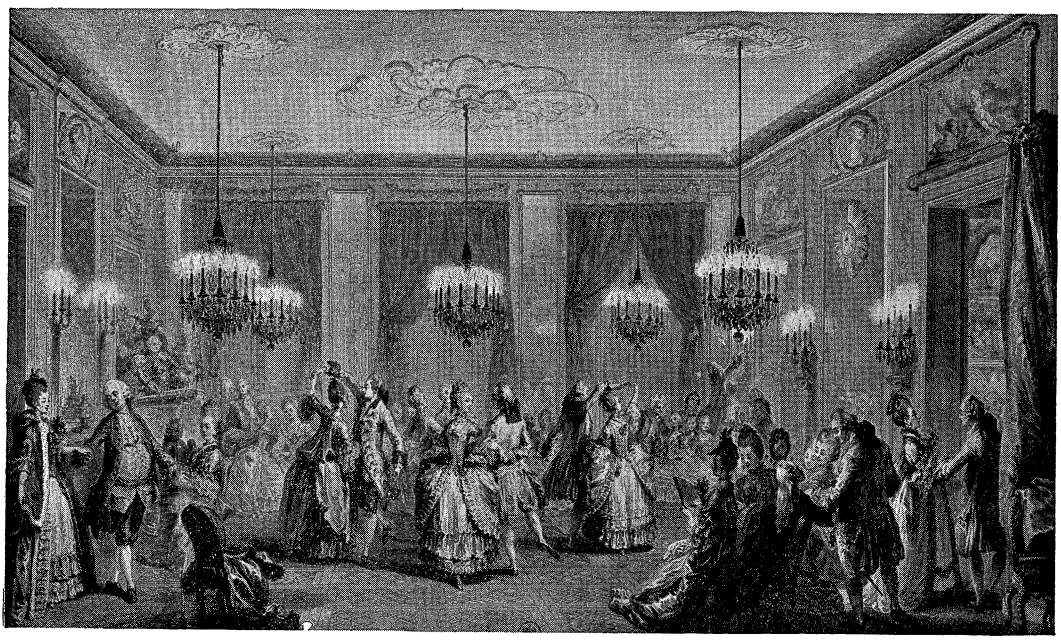
45. Joueur de cor simple.



46. Joueur de hautbois d'amour.

Statuettes de porcelaine colorée, Naples, XVIII[e] Siècle (cl. Wolff et Tritschler, Francfort). Ces personnages, vêtus de soie et de broderies d'or, forment des ensembles admirables atteignant parfois l'effectif d'un orchestre. Elles ornent des crèches et vitrines en Autriche, Allemagne, Italie. Les musiciens sont ici des Ottomans, probablement attachés à la Maison de quelque prince autrichien, après la victoire de Vienne contre les Turcs envahisseurs en 1718, victoire qui marque l'arrêt des invasions turques en Occident.

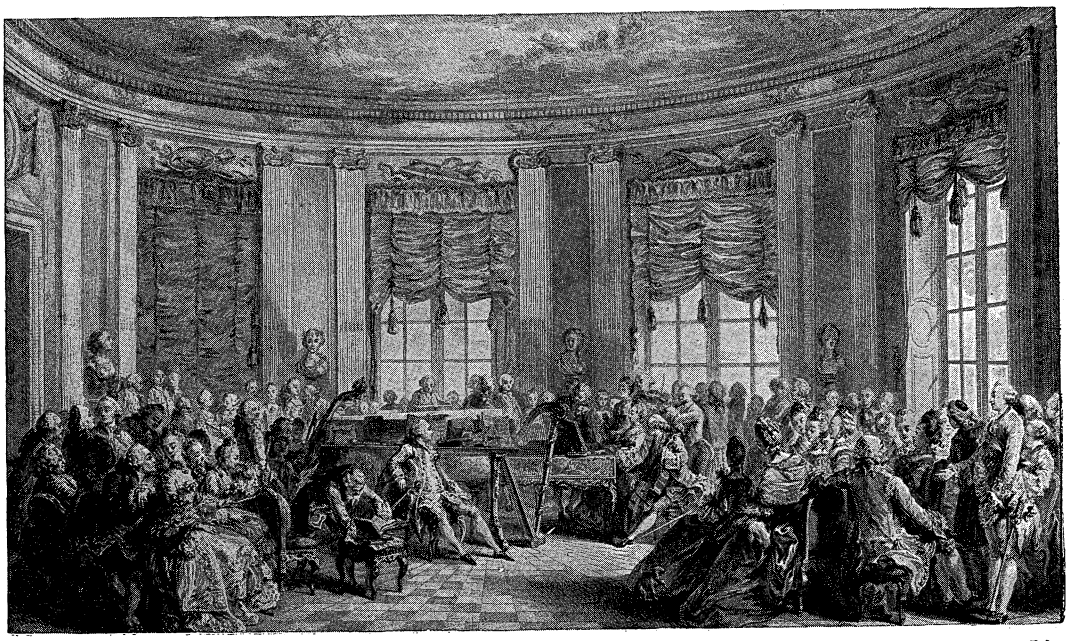
47. Le Marquis de Dampierre sonnant de la trompe de chasse - Peint. de Oudry, 1728 (Cl. Bouillière) - Les hommes préhistoriques saisirent des coquillages et en firent les premiers cors, puis employèrent des cornes d'animaux. Au Moyen-Age, le cor était petit, en demi-cercle. On cornait *Guerre;* on cornait *Menée* à la chasse; au château on cornait le *Jour*, l'*Eau*, l'*Assiette*, etc. - En 1750, le cor de cuivre, enroulé, entra dans l'orchestre (v. ill. 45). En 1815, on lui adjoignit des pistons: ce fut le cor d'harmonie (v. ill. 96). - Mais en forêt, la trompe de chasse est restée le simple tube circulaire de fin laiton, au son éclatant et pur. En 1723, le Marquis de Dampierre, gentilhomme des chasses à Versailles, créa une trompe circulaire de 4 m 05 de longueur déployée (ci-dessus). Au repos, les trompes étaient passées autour du corps. En 1818, les anciennes coiffures volumineuses ayant cédé la place à la petite toque de velours, le diamètre intérieur fut réduit en enroulant le même tube à trois tours et demi : ce fut notre trompe actuelle. - Avec la trompe, naquirent les *Fanfares*, ailées et chantantes. Le créateur en fut le Marquis de Dampierre. Il en composa de nombreuses pour la Vénerie royale de Louis XV et codifia la musique de chasse : *Fanfares des Animaux* (désignant l'animal chassé), *Fanfares de Circonstance* (signalant le déroulement de la chasse). Ces fanfares font toujours retentir les échos de nos belles forêts de France.



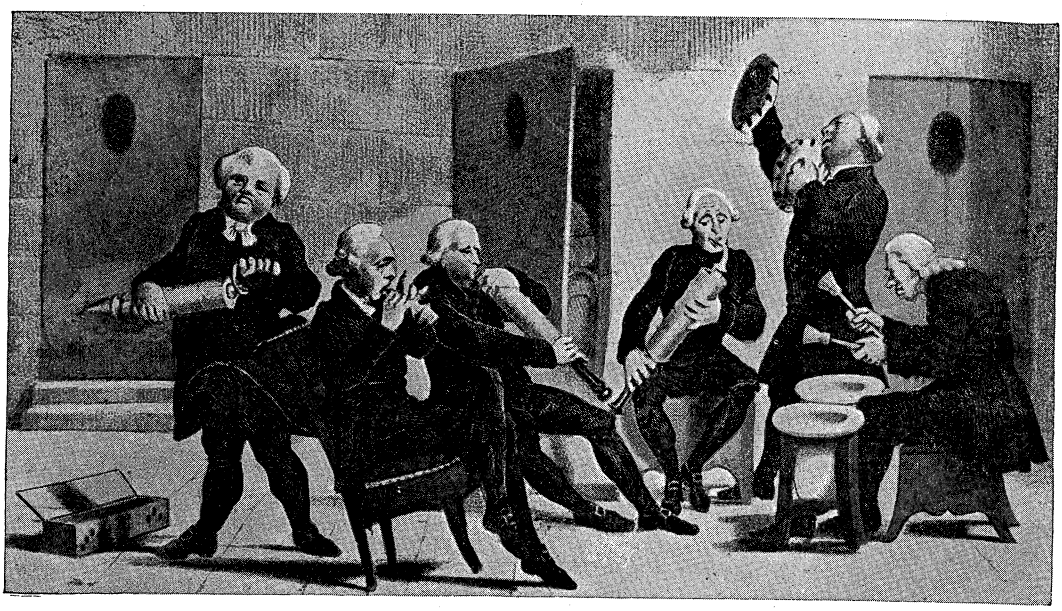
48. Le Bal Paré - Grav. de Chereau d'après A. de Saint-Aubin, fin du XVIII[e] S. (Cl. B. N.).

49. Le Roi Frédéric II de Prusse (1712-1786) jouant un concerto de flûte dans la salle de concerts du château de Sans-Souci, à Postdam près de Berlin - Peint. de Menzel.

Le Roi-Sergent, créateur de l'armée prussienne et du Grand État-Major, fût un père dur et autoritaire. Véritable "père-fouettard", il éleva ses enfants dans la terreur. De son fils Frédéric, il voulait faire un soldat. Malgré cette éducation le jeune homme resta toujours un ami de la philosophie, des lettres, de la peinture et surtout de la musique, goût qu'il partageait avec sa sœur la Margrave de Bayreuth (v. ill. 18). Devenu roi, Frédéric II, protecteur de Voltaire, fut lui-même poète, compositeur et flûtiste amateur. Bach le caractérisait ironiquement : "*Vous croyez peut-être que le Grand Frédéric aime la musique. Erreur, mon cher, il n'aime que la flûte; et si vous imaginez qu'il aime la flûte, vous vous tromperiez encore, car il n'aime que* sa *flûte.*" Néanmoins, le roi trouvait le plus grand plaisir à des concerts de musique de chambre organisés dans son palais et auxquels il participait activement. Il est ici accompagné d'un clavecin et d'un petit orchestre à cordes pour lequel il avait fait construire par le célèbre luthier Lévenhaupt une douzaine de violons. Ces instruments rarissimes existent toujours et sont considérés par certains spécialistes comme étant égaux en qualité aux meilleurs spécimens de Stradivari (v. ill. 36).

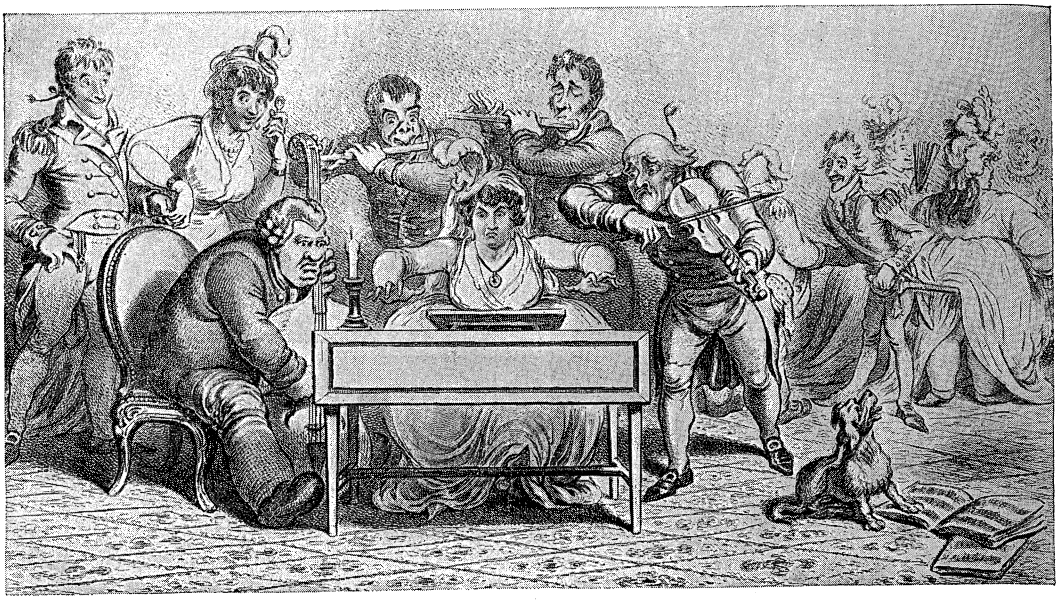


50. Le Concert - Grav. de J. Duclos d'après A. de Saint-Aubin, fin du XVIII^{e} S. (Cl. B. N.).

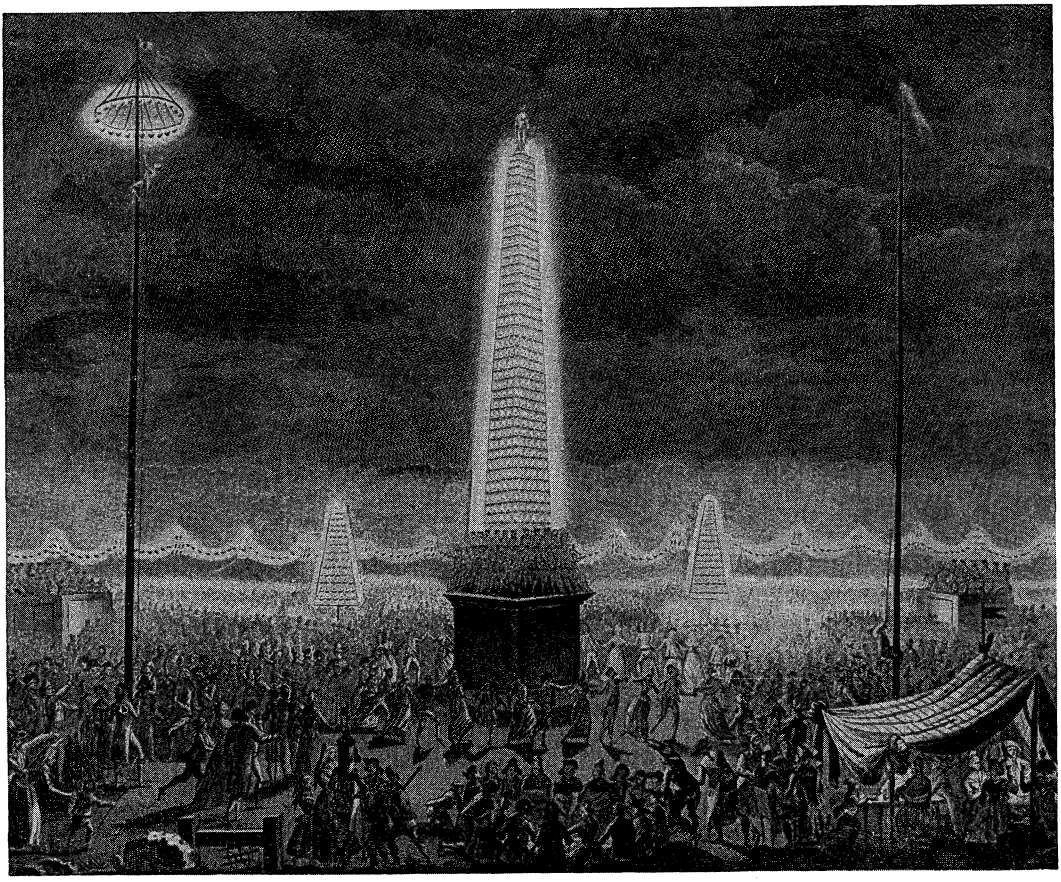


51. *La Courante* - Grav. franç., fin XVIII[e] S. (Cl. B. N.) - Si la *courante* était une danse très ancienne, elle signifiait aussi en *argot:* la colique ...De tous temps, les médecins furent la cible favorite des caricaturistes. Installés devant des locaux réservés à un usage particulier, on les voit ici employer pour faire de la musique de chambre, des ustensiles d'hygiène que Molière avait déjà fait paraître sur scène afin de ridiculiser leurs utilisateurs.

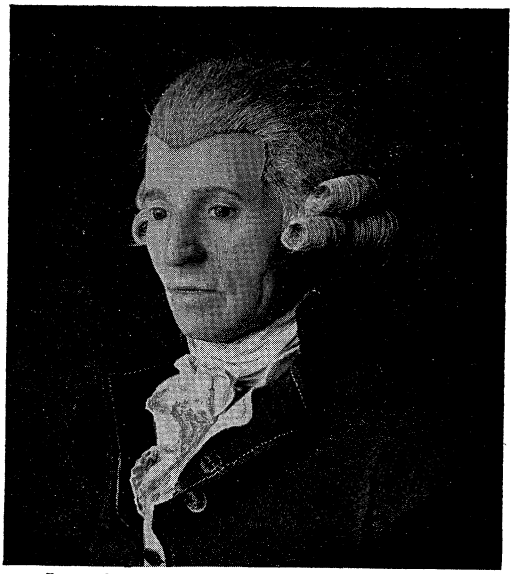
52. *Le Musicien Enragé* - Grav. de Hogarth, Londres, Fin XVIII[e] S. (Cl. B. N.) - Le célèbre Pugnani (1731-1789) premier violon de l'Opéra Italien de Londres, fut aussi compositeur. On le voit ici, à sa fenêtre sur une rue de Londres, exaspéré par l'affreux vacarme qui sévit autour de lui et se bouchant les oreilles.



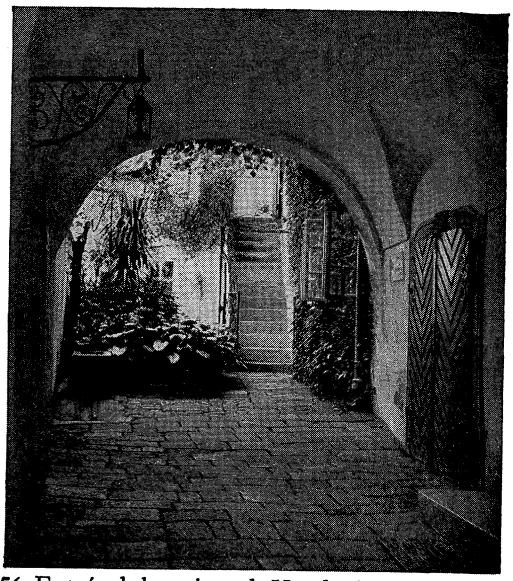
53. *Playing in Parts* (Jouant ensemble) - Grav. de Gillray, Londres, Fin XVIII[e] S. (Cl. B. N.) - La bourgeoisie montante imitait volontiers les divertissements de la noblesse, s'appliquant, comme elle, à faire de la musique de chambre. L'enthousiasme semble ici l'emporter sur l'art musical... A droite, un *ci-devant*, émigré français, sourit avec ironie, sans se douter des ravages produits par son épée dans la toilette des dames.



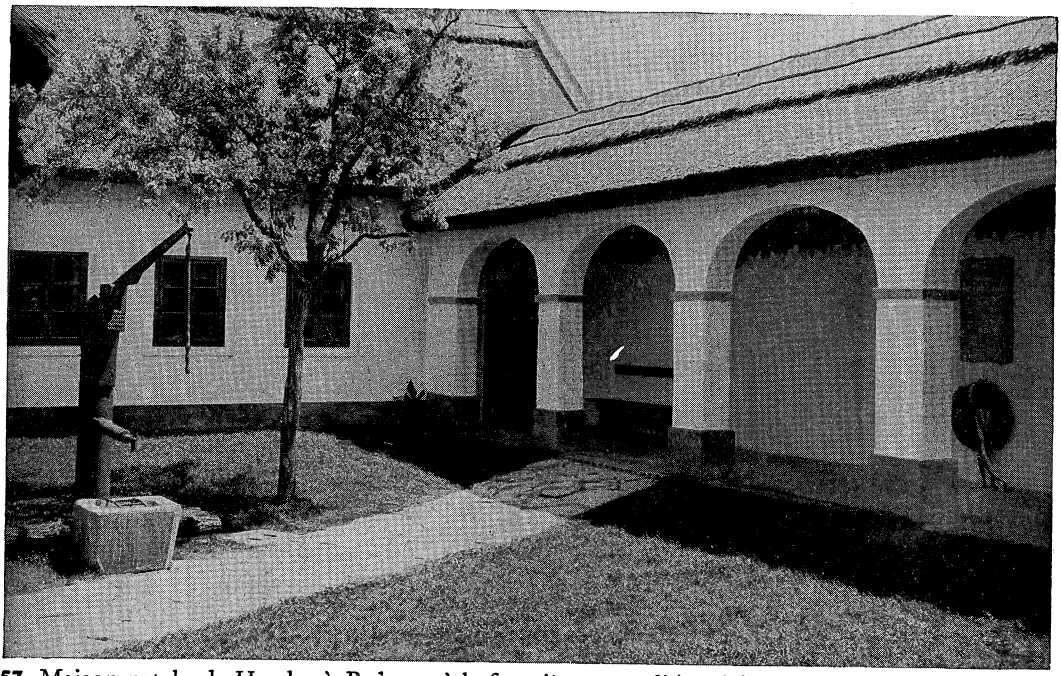
54. *Fêtes et illuminations aux Champs-Élysées* à Paris, en 1790, en mémoire de la Fédération - Les musiciens sont placés sur le socle du monument illuminé et sur deux estrades, à gauche et à droite. De chaque côté, mats de cocagne. Rafraîchissements servis sous la tente. Grav. de Berthault d'après Prieur (Cl. Pic).



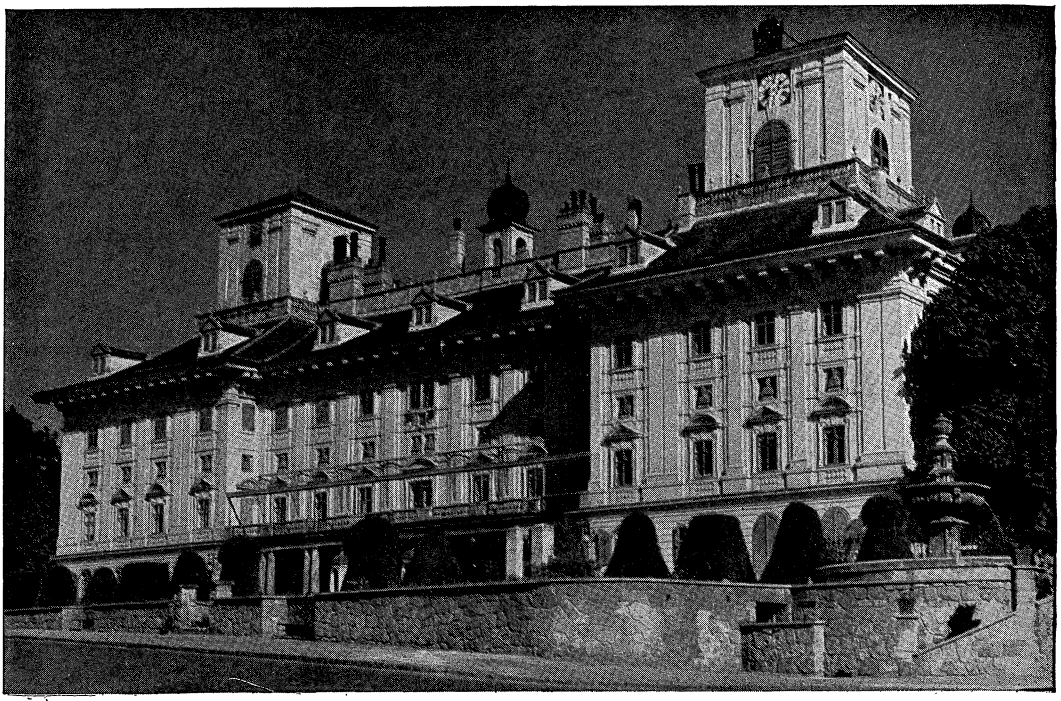
55. Joseph Haydn (1732-1809) Cl. Wolfrum, Vienne) - Ce buste de cire colorée, modelé en 1800 est rempli d'une vie d'autant plus saisissante qu'il est habillé des vêtements même du compositeur et qu'il porte sa perruque. La musique de Haydn est toujours empreinte de sérénité et de bonheur. Certains, pensant peut-être à Bach ou à Hændel, lui reprochaient de ne pas écrire une musique suffisamment grave. Il leur répondit : *"Dieu m'a donné un cœur joyeux, alors il me pardonnera de le servir joyeusement!"* - D'origine modeste, la gloire conduisit Haydn jusqu'aux plus hauts sommets. Nommé *Musicae Doctor* de l'Université d'Oxford, il fut présenté au futur roi George IV d'Angleterre qui rendit hommage à son génie.



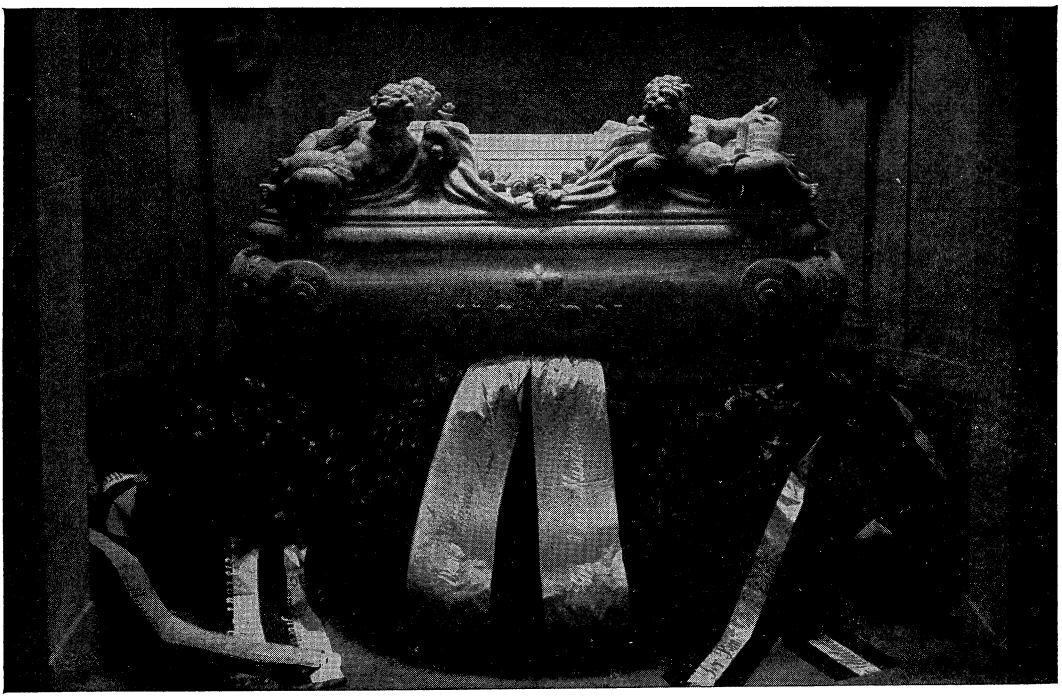
56. Entrée de la maison de Haydn, à Eisenstadt, en Autriche (Cl. Kreiner, Vienne) - C'est ici, pendant les longues années passées au service des princes hongrois Esterhazy (v. ill. 58) que Haydn écrivit une partie des mille œuvres qui le rendirent célèbre. Haydn fut le véritable créateur de la symphonie. Il représente le lien entre Bach et Beethoven qui fut son élève, dont il avait reconnu le génie et qu'il protégeait. Beethoven ne l'oublia jamais. Il voua à Haydn une grande vénération. Il le prouva une dernière fois le soir de la mémorable exécution de *La Création* à Vienne en 1808 (v. ill. 86). Lorsque le vieux maître, terrassé par l'émotion, s'évanouit, Beethoven se précipita à ses genoux et lui baisa les mains en pleurant.



57. Maison natale de Haydn, à Rohrau, à la frontière entre l'Autriche et la Hongrie (Cl. Mörtl, Vienne) - Voici l'humble demeure du charron qui fut le père d'un des plus grands compositeurs. Malgré sa carrière éblouissante, Haydn resta l'homme simple de ses premières années. - A la cour des Esterhazy, le service des musiciens était très chargé. Alors Haydn écrivit son émouvante *Symphonie des Adieux* au cours de laquelle les instrumentistes quittent leur place un à un, après avoir éteint chacun la bougie de son pupitre d'orchestre. Le prince comprit et les services furent organisés de façon à laisser à tous un repos mérité. Un chef d'œuvre était né!



58. Château de Eisenstadt, en Autriche, non loin de Rohrau, l'une des résidences des princes Esterhazy - Haydn resta au service de quatre princes Esterhazy consécutifs. Le prince Nicolas II, dit *Le Magnifique*, était lui-même un très bon musicien. Seigneur le plus riche de Hongrie et premier mécène de son temps, il était un grand admirateur de Haydn. Plusieurs orchestres, le plus grand comptant 73 musiciens, étaient entretenus au château. Le parc contenait aussi un petit opéra très complet. Des fêtes brillantes pour lesquelles Haydn écrivait la musique, rassemblaient à Eisenstadt les hautes personnalités de l'époque et l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche déclarait: "*Lorsque je veux entendre de la bonne musique, je viens chez Esterhazy.*" (Cl. Hodina, Vienne).



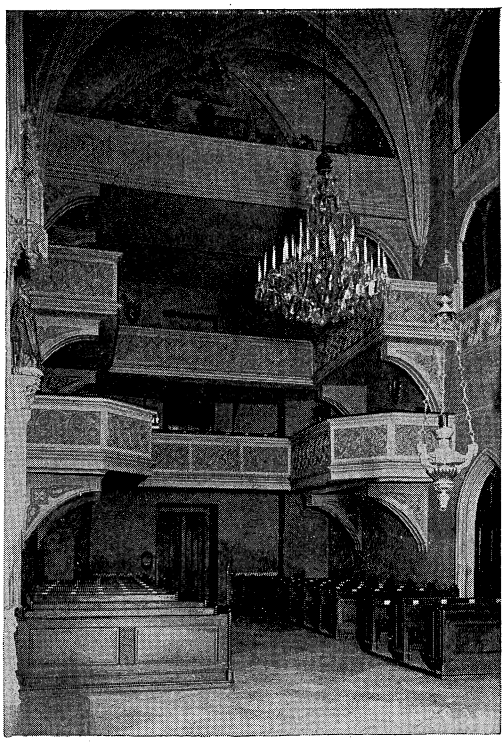
59. Tombe de Haydn à Eisenstadt - En 1820, la famille Esterhazy fit transférer les restes de Haydn dans cette somptueuse chapelle dédiée à son souvenir. On s'aperçut alors que le crâne manquait, volé par des savants de l'époque désirant étudier le crâne d'un génie. Enfin, on le retrouva beaucoup plus tard, après qu'il eût passé par de nombreuses mains. En 1954, au cours d'une émouvante cérémonie, il put ainsi rejoindre le corps dont il avait été séparé cent quarante cinq ans plus tôt. Depuis 1820, des cierges, perpétuellement renouvelés, éclairent le tombeau.

60. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) - Peint. de Zoffany, 1765 (Cl. Mozarteum, Salzbourg) - A l'âge de neuf ans, pendant son séjour à Londres, voici *l'enfant prodige* qui enthousiasma les foules d'Europe. Il tient entre ses mains un nid de rossignol, le plus émouvant des oiseaux chanteurs...

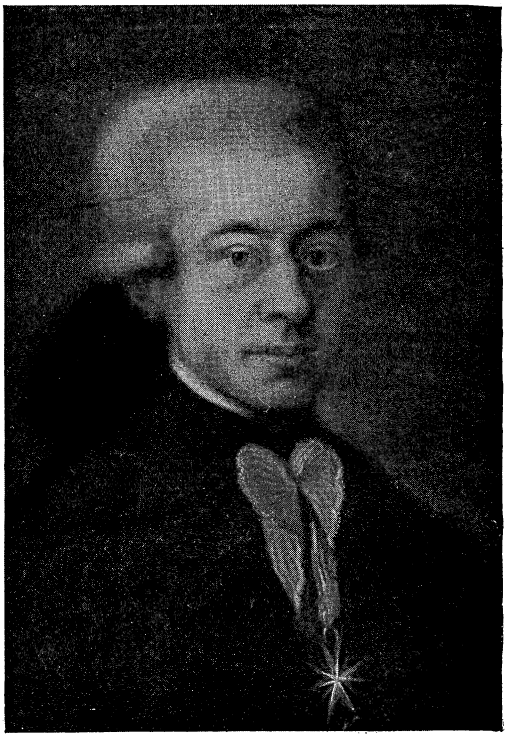
61. Rue de Salzbourg, Autriche, où se trouve la maison natale de Mozart (Cl. Defner, Igls) - Ici vit le jour le génie le plus pur et le plus mystérieux de la musique. Pendant sa trop courte vie, Mozart créa des œuvres nombreuses, très variées, à jamais immortelles et qui ne cesseront d'enchanter les cœurs.

62. Mozart et son Père - Sanguine de Carmontelle, 1764 (Cl. Atlantis, Zurich) - L'excellent musicien qu'était Léopold Mozart, sut très tôt discerner le génie précoce de son fils. Il fut son premier maître. Jusqu'à sa mort, en 1787, il l'encouragea et le guida de ses conseils et de ses critiques affectueuses.

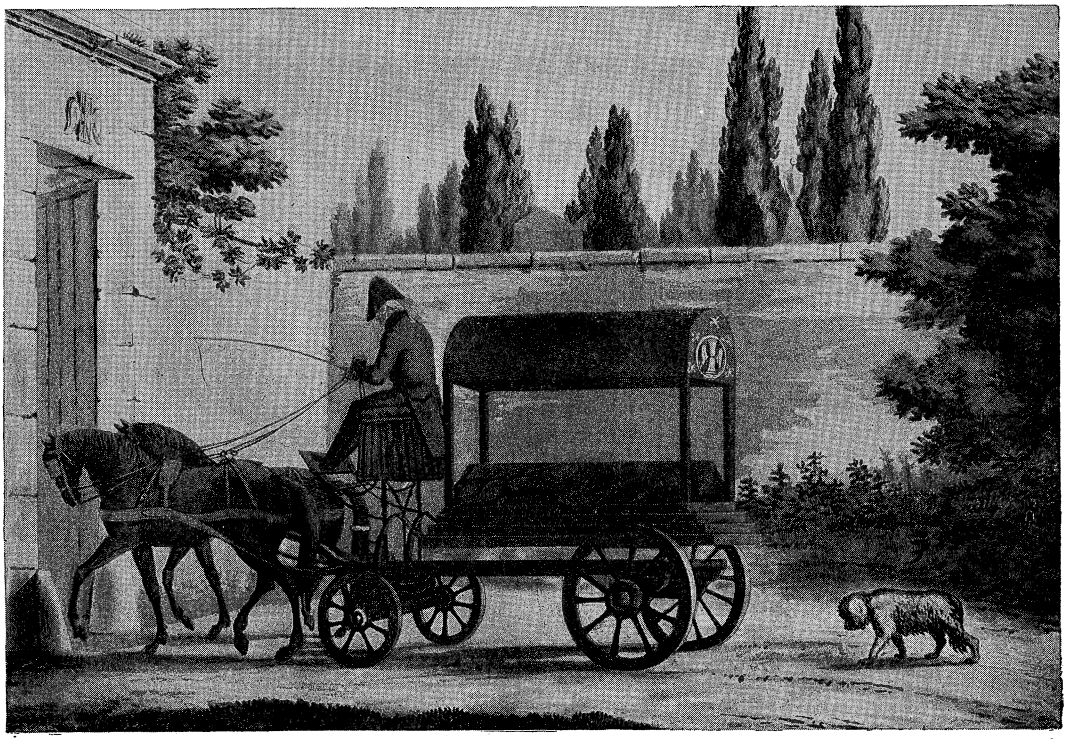
63. *L'Amitié de deux Génies.* Haydn et Mozart - Gr. de Bénedetti (Cl. Mozarteum, Salzbourg) - Devenu un maître célèbre et arrivé au faîte de sa glorieuse carrière, Haydn dit un jour au père de Mozart: *"En toute honnêteté, je vous le déclare devant Dieu, votre fils Wolfgang est le plus grand de tous les compositeurs".*



64. Chapelle du Palais Impérial à Vienne (Cl. Alpenland, Vienne) - Selon la vieille tradition, aujourd'hui encore, la Messe y est le plus souvent accompagnée par de la musique de Mozart.



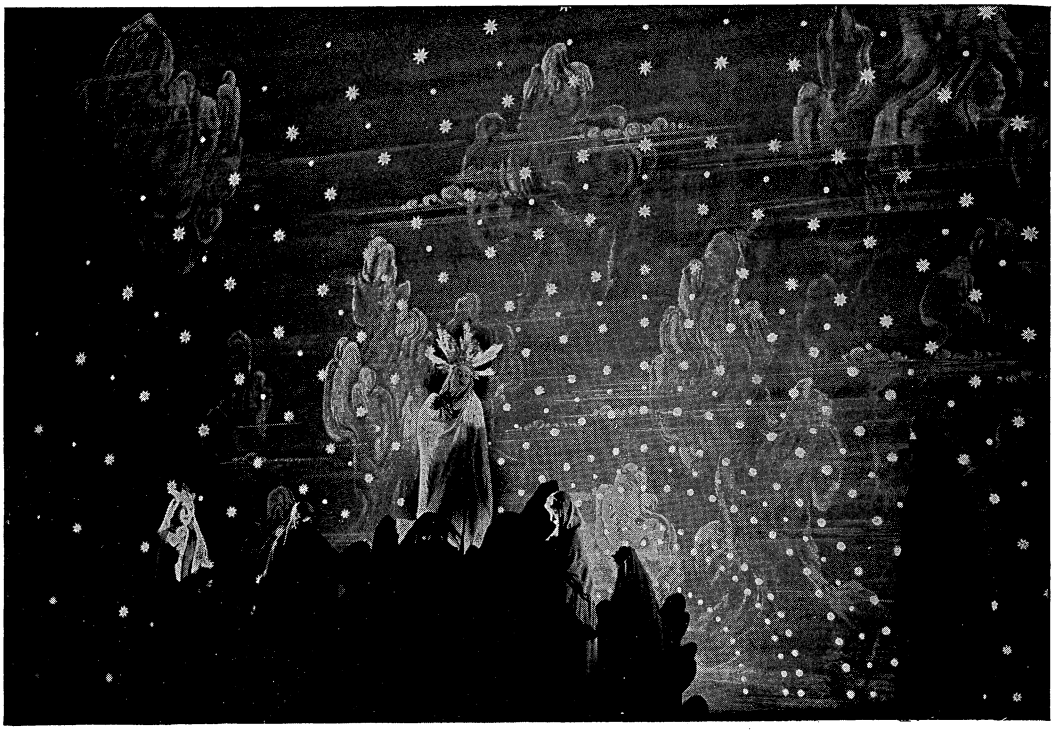
65. Mozart décoré de *l'Éperon d'or*, 1777 - Portrait offert par Mozart au P. Martini qui, à Bologne, dans sa jeunesse lui avait enseigné le contrepoint. (Bibl. Mus. Martini, Bologne).



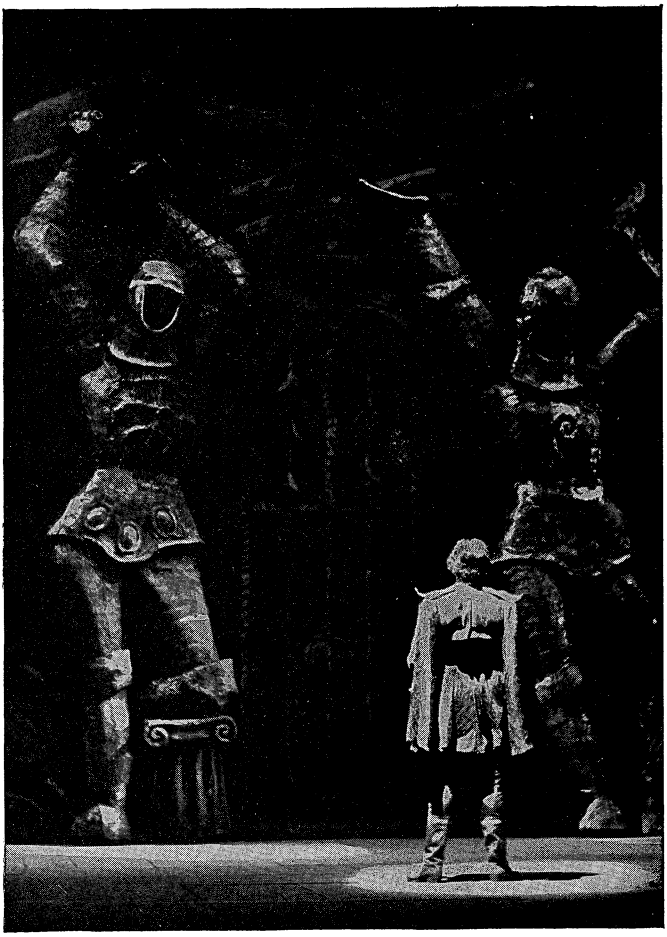
66. *L'enterrement du Pauvre* - Grav. de Vigneron, trouvée dans la succession de Beethoven (Cl. B. N.) Tragique solitude ! Poignante tristesse ! Voici comment fut enterré un des plus grands génies de la musique ! Après une vie assaillie de difficultés matérielles, celui qui laissa à l'humanité un inépuisable héritage de chefs-d'œuvre immortels, mourut dans le dénuement. Le corbillard des pauvres et la fosse commune furent, ici-bas, son dernier lot.

67. Salzbourg (Cl. Defner, Igls) - Située au point de rencontre de l'Allemagne, de l'Autriche et de l'Italie, Salzbourg réunit le caractère de ces trois pays en une synthèse dont le génie imprègne la musique même de Mozart - Salzbourg contient un très curieux cimetière ancien, illuminé la nuit. Au crépuscule, les innombrables carillons retentissent dans la vallée; le vieil orgue à cylindre résonne du haut des fenêtres du château et répand sur la ville ses sonorités graves et mystérieuses. Tout enfant, Mozart recueillit à Salzbourg des impressions ineffaçables dont l'évocation apparaîtra dans ses œuvres (v. *Don Giovanni*, ill. 74). Le culte de Mozart est pieusement conservé à Salzbourg où le célèbre Festival annuel est en grande partie consacré à des représentations exemplaires de ses œuvres.

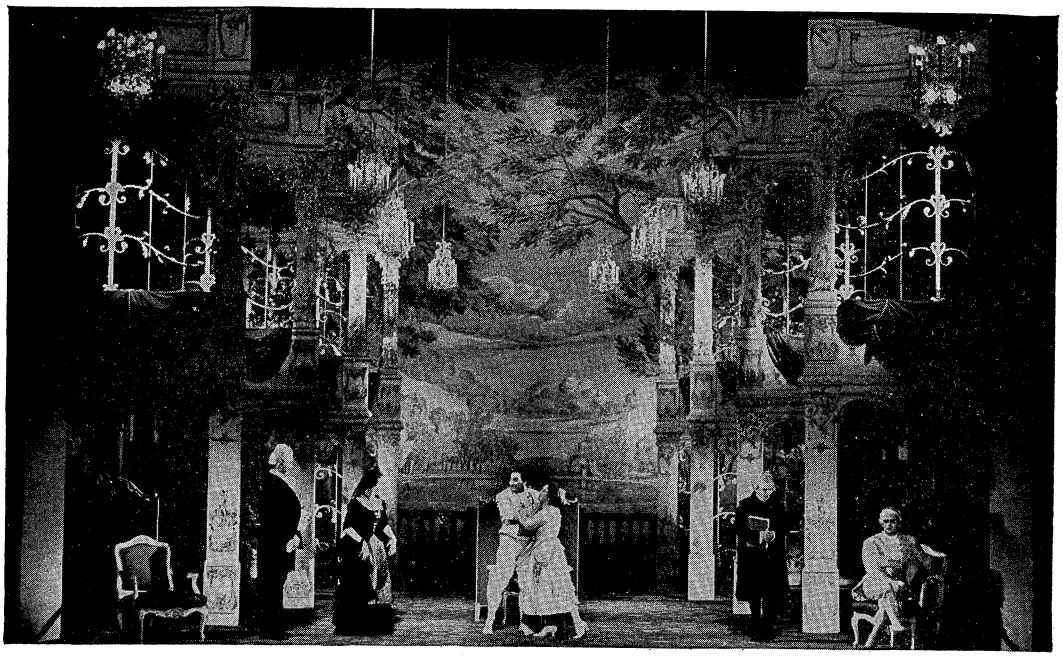
68. *Idomeneo* - Opéra de Mozart (1781) - Opéra de Munich, 1956 (Cl. Betz, Munich) - Après des œuvres plutôt conventionnelles, cet opéra marque la première manifestation du génie personnel de Mozart.



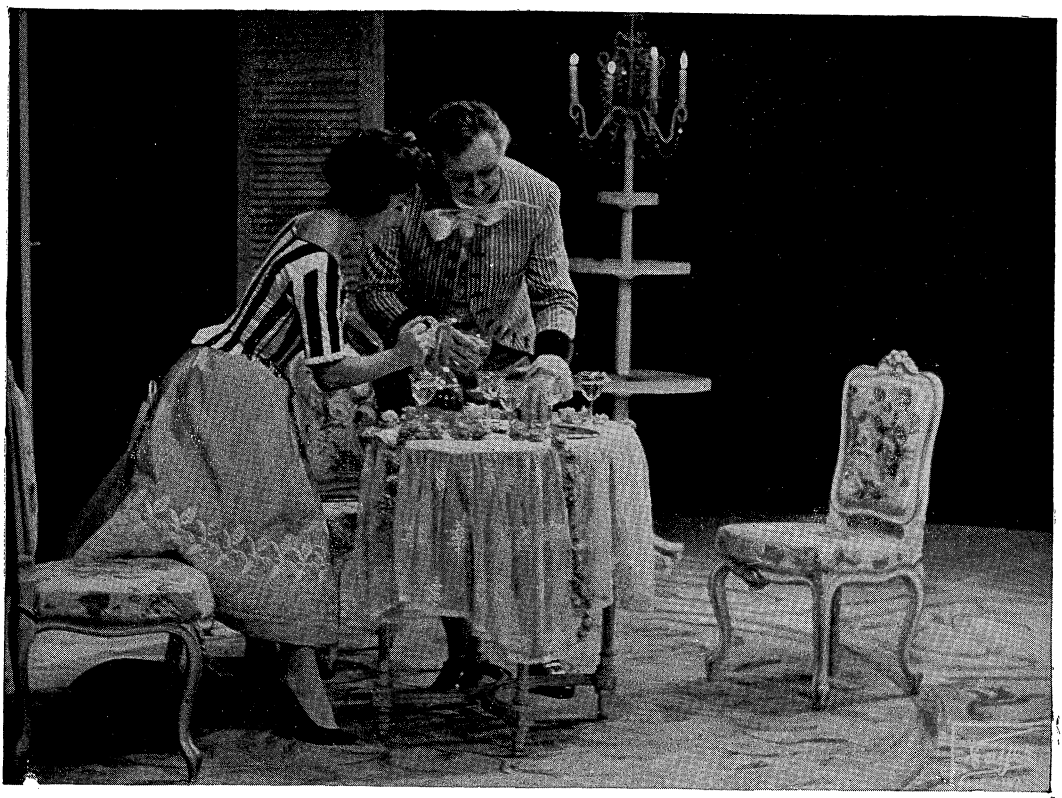
69. *La Flûte Enchantée* - Opéra de Mozart - (1791) - Opéra de Munich, 1957 (Cl. Betz, Munich) Acte I. La Reine de la Nuit, entourée de ses fées, apparaît au jeune prince Tamino dans la splendeur du ciel étoilé. Elle l'encourage à entreprendre la délivrance de sa fille Pamina, lui promettant sa main. Malgré son aspect radieux, la Reine incarne dans cette œuvre le principe du Mal, s'opposant au magicien Zarastro qui personnifie la Sagesse et la Vertu. - Ce rôle, écrit pour une voix de *coloratura* très aigüe, est un des plus ardus de la littérature lyrique et constitue la pierre d'achoppement pour une cantatrice arrivée au faîte de son art. - L'action du libretto, faite de trop d'éléments disparates, est assez confuse; mais la partition se place parmi les plus belles et les plus riches de la musique.



70. *La Flûte Enchantée* - Théâtre de Nuremberg, 1958 (Cl. Ulrich, Nuremberg) - Acte II. Deux géants en armes défendent l'accès de la route qui mène au but. Le prince Tamino s'apprête à affronter les épreuves du feu et de l'eau que Pamina partagera avec lui. Ils en triompheront, soutenus par les sons purs de la flûte magique donnée par les fées, symbole de la puissance de l'âme face à la fragilité humaine. - L'action se place dans le domaine du fantastique absolu, et représente en musique la première manifestation du Romantisme. Des éléments de féérie s'y mêlent à des symboles d'ésotérisme. Des scènes de mystique religieuse s'y opposent à des passages burlesques.

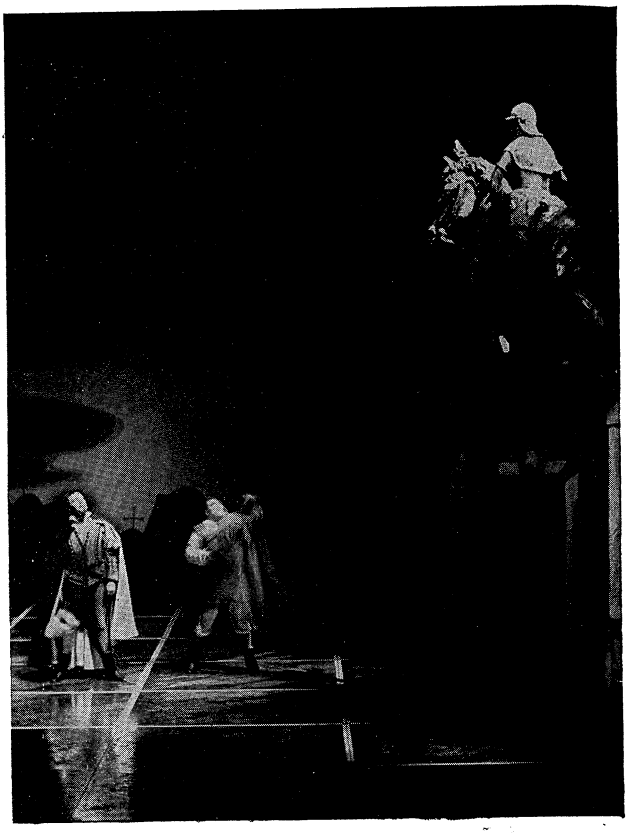


71. *Le Mariage de Figaro* - Opéra de Mozart (1786) - Opéra de Munich, 1961 (Cl. Betz, Munich) - Acte I. Dans le palais de leur maître le comte Almaviva, Figaro et Suzanne sont à la veille de se marier. Mais autour d'eux, des intrigues se tissent : le comte convoite lui-même Suzanne ; la vieille gouvernante voudrait, elle, épouser Figaro. Dans un air célèbre, Figaro jure, malgré tout, d'arriver à ses fins. - Cet opéra est tiré de la comédie de Beaumarchais qui créa un célèbre scandale à l'époque.

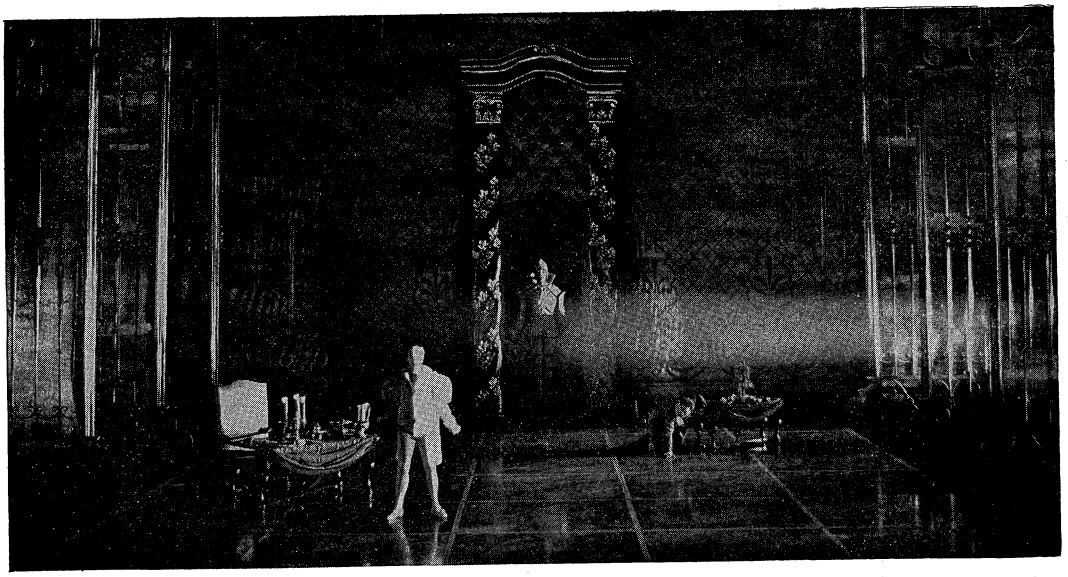


72. *Cosi fan Tutte... !* - Opéra-bouffe de Mozart, livret de Da Ponte (1790) - Opéra de Vienne, 1962. - Acte II. Préparatifs du souper pour le double mariage. - Écrite sur un sujet léger, pleine de quiproquos multiples, remplie de déguisements et rappelant certaines comédies de Marivaux, cette œuvre est marquée d'une certaine amertume désenchantée causée par l'inconstance des femmes : " *...ainsi font-elles toutes !* " Mais elle conclut : il faut les aimer telles qu'elles sont... (Cl. Fayer, Vienne).

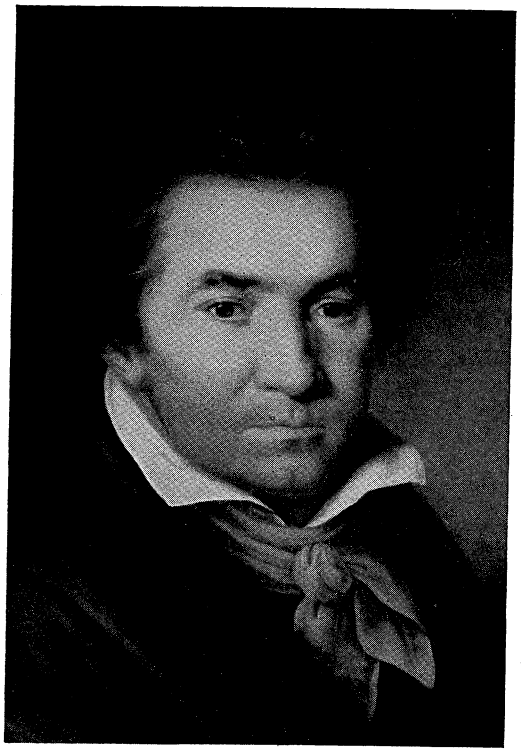
73. *Don Giovanni* - Opéra de Mozart (1787) - Opéra de Vienne, 1960 (Cl. Fayer, Vienne) - Acte I. Don Juan offre un bal à la jeune Zerline pour son mariage. Attiré par sa beauté, il tente de la séduire. Don Juan et Zerline chantent un admirable duo d'amour. Mais pour Don Juan, personnage légendaire déjà maintes fois mis en scène notamment par Molière, Zerline ne serait qu'un nom de plus à inscrire sur la liste fameuse des 1003 conquêtes du séducteur, liste tenue par le fidèle valet Leporello ! - *Dramma Giocoso*, drame gai, le titre que donna Mozart à ce grand chef-d'œuvre, en évoque bien le caractère à la fois gracieux et tragique.



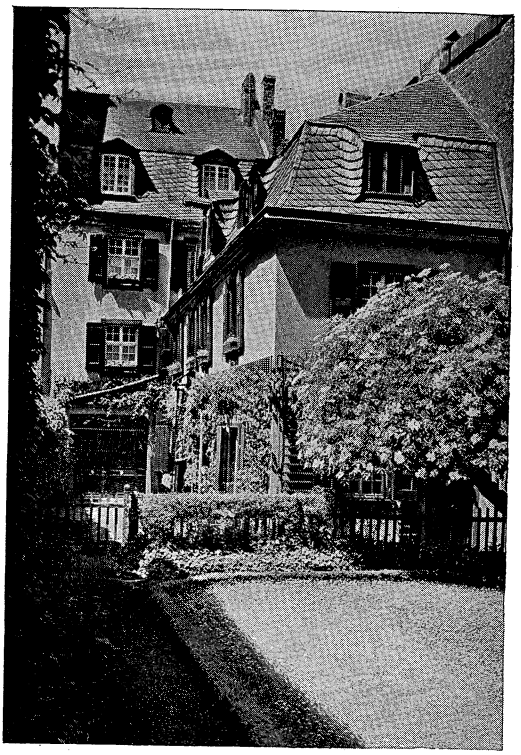
74. *Don Giovanni* - Opéra de Munich, 1959 (Cl. Betz, Munich) - Acte II. Au cimetière, devant la statue du Commandeur, père de Donna Anna, tué en duel par Don Juan. Aux vantardises cyniques de Don Juan et de Leporello, se mêle subitement, effrayante et chargée de menace, la voix d'outre-tombe de l'*homme de pierre*. En guise de réponse, Don Juan lui lance par défi une insolente invitation à souper. A la terreur du valet, la statue accepte.



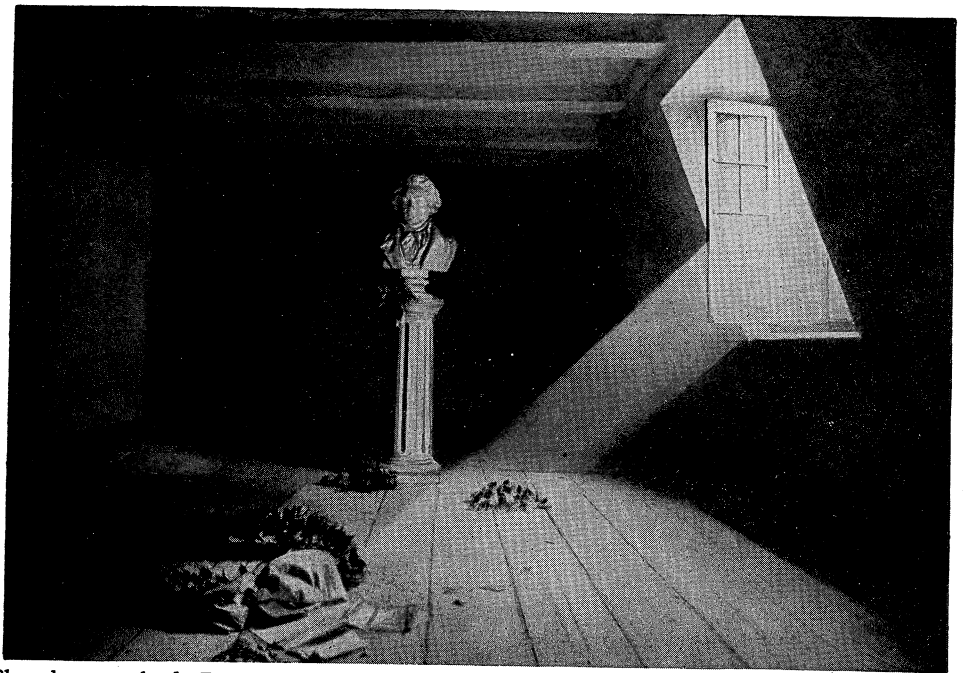
75. *Don Giovanni* - Opéra de Munich 1959 (Cl. Betz, Munich) - Fin. La statue du Commandeur s'est rendue à l'invitation de Don Juan. Incarnation de la justice, elle s'avance, inexorable, dans la salle du festin. A ses accusations sombres et glacées, Don Juan répond par un nouveau défi. Alors l'homme de pierre saisit la main impudemment tendue par son hôte. Le sol s'entrouvre. Don Juan est précipité dans les flammes. L'atroce châtiment punit le cynisme et la dissipation de celui qui, poursuivant son seul plaisir, se riait des vies brisées sur son passage.



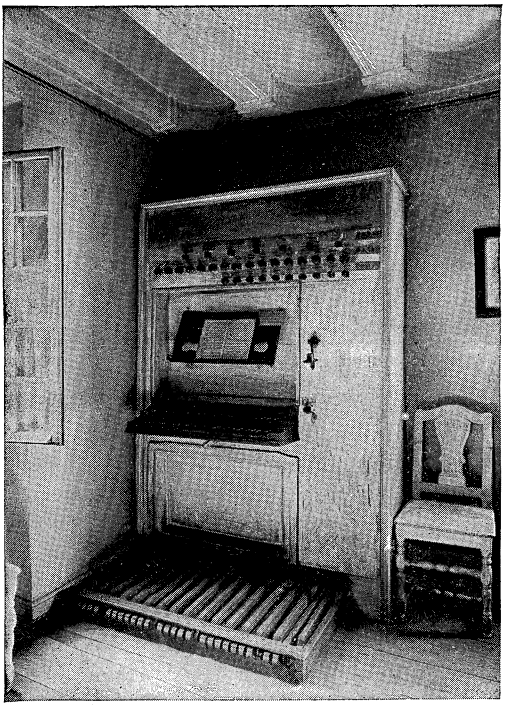
76. Ludwig van Beethoven (1770-1827) - **Peint. de Mähler, 1815** - Aucune classification ne peut convenir à l'œuvre immense et géniale de Beethoven, à son caractère profond, sublime, à la fois universel et puissamment personnel. L'Art Musical en est marqué à jamais. (Cl. Musikfreunde, Vienne).



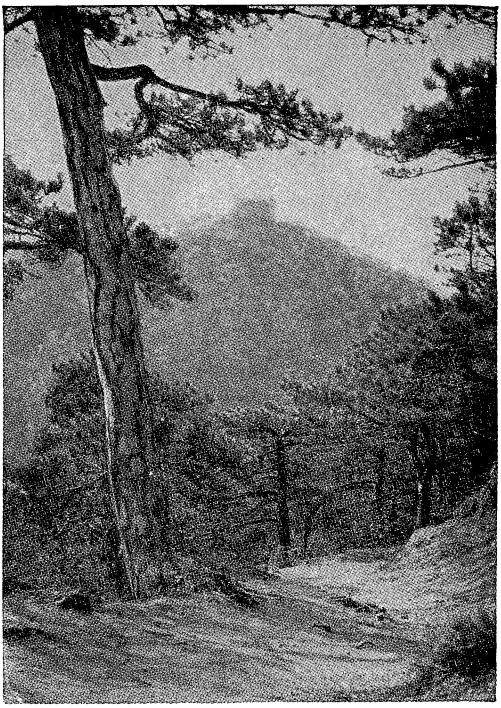
77. Maison natale de Beethoven à Bonn - Ce lieu de pélérinage et de ferveur artistique abrite aujourd'hui un émouvant musée. On y a groupé d'inappréciables souvenirs : manuscrits, correspondance, premières éditions, instruments de musique, objets personnels ayant appartenu à Beethoven (Cl.. Peters).



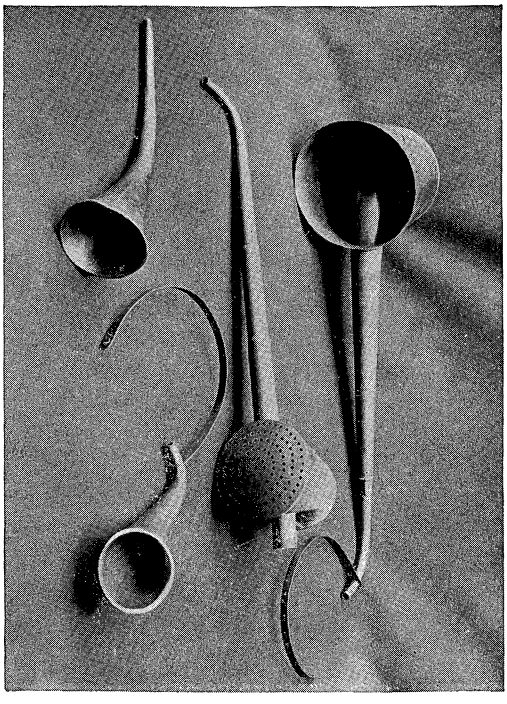
78. Chambre natale de Beethoven à Bonn - Comme beaucoup de grands musiciens, Beethoven vit le jour dans un cadre modeste (v. ill. 57, 61). La nudité impressionnante de cette chambre, sanctuaire de la musique, a été volontairement respectée. - En Beethoven, le génie musical n'a d'égal que l'élévation de la pensée. Après sa surdité, il répétait que, s'il ne se considérait plus vis-à-vis de lui-même réellement comme un homme, du moins il pensait pouvoir le rester pour les autres... (Cl. Peters).



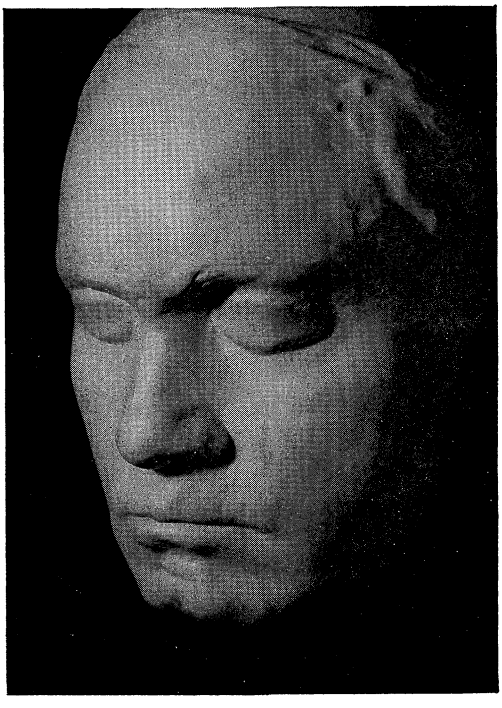
79. Orgue du Couvent des Frères Mineurs à Bonn (Autor. Beethovenhaus, Bonn) - Dès l'âge de neuf ans, et jusqu'à son départ pour Vienne, Beethoven remplaça l'organiste de ce Couvent de Bonn et assura chaque matin sur ce très modeste instrument l'accompagnement de la première Messe.



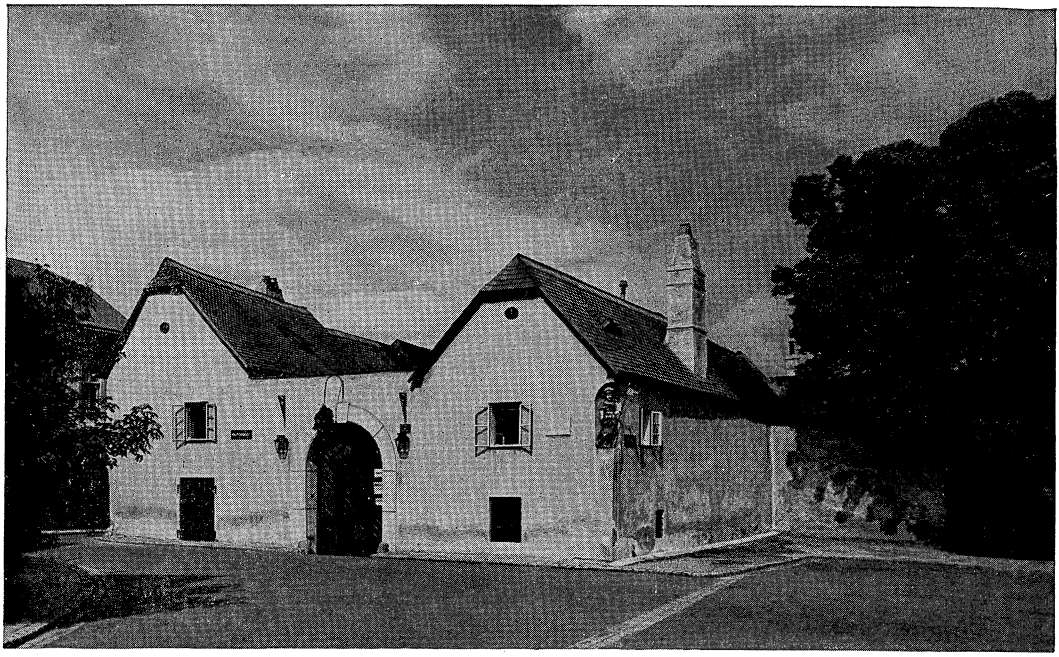
80. Forêt de Mödling près de Vienne (Cl. Kreiser, Vienne) - Promenade favorite de Beethoven qui trouvait son inspiration dans la beauté solitaire du site. "*Ici je ne suis pas torturé par ma malheureuse infirmité... Il me semble qu'à la campagne chaque arbre me fasse entendre sa voix...*"



81. Cornets acoustiques de Beethoven (Autor. Beethovenhaus, Bonn) - Malzel, inventeur du métronome et fabricant d'instruments de musique mécaniques et d'automates musiciens, avait imaginé ces cornets pour pallier la surdité de son ami Beethoven..

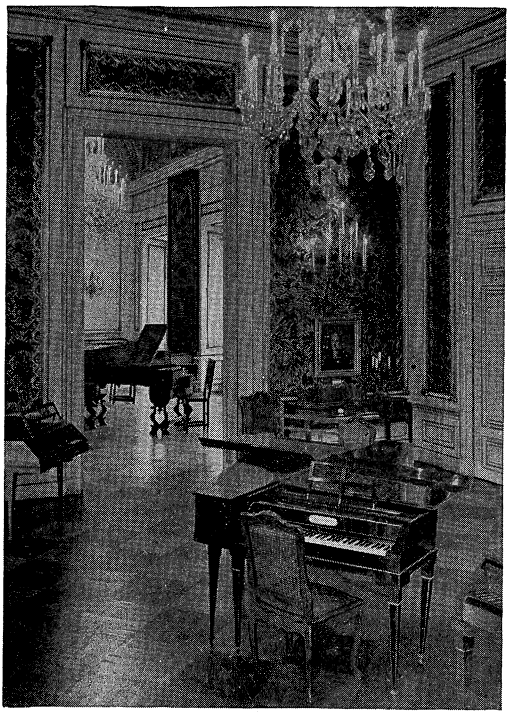


82. Masque de Beethoven par Klein, 1812 (Autor. Beethovenhaus, Bonn) - Il ne s'agit pas d'un masque mortuaire, mais d'un moulage pris sur Beethoven âgé de 42 ans. Ce plâtre servit de modèle pour des portraits et évita les séances de pose.

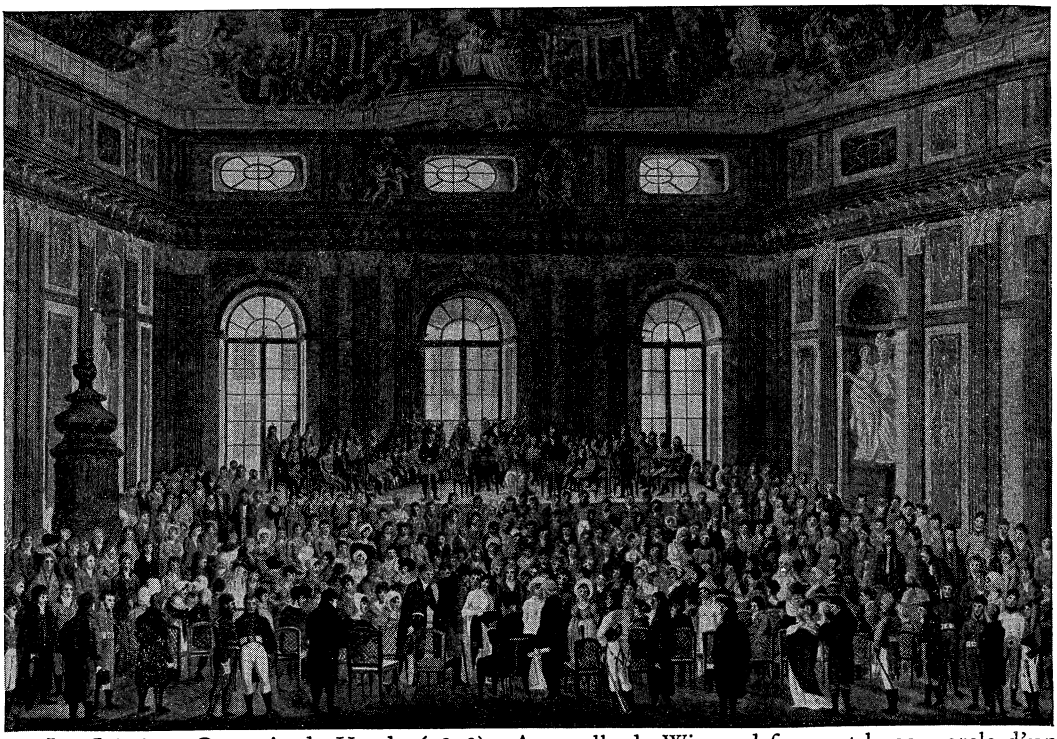


83. Heiligenstadt près de Vienne (Cl. Defner, Igls) - Beethoven passa une grande partie de l'année 1817 dans cette maison paysanne. Le cadre campagnard lui apportait la quiétude. Loin des foules bruyantes, Beethoven put se consacrer à la composition de ses immortelles symphonies. C'est dans le recueillement de cet ermitage qu'il écrivit en 1802 son fameux *Testament de Heiligenstadt*, profession de foi et témoignage de sa philosophie morale et artistique. - "*Que puis-je faire?*" écrivit-il : "*... être plus que le destin!*" Cent ans après, le célèbre auteur Romain-Rolland écrivit : "*Toute la vie de Beethoven fut un combat entre l'Ame et le Destin.*"

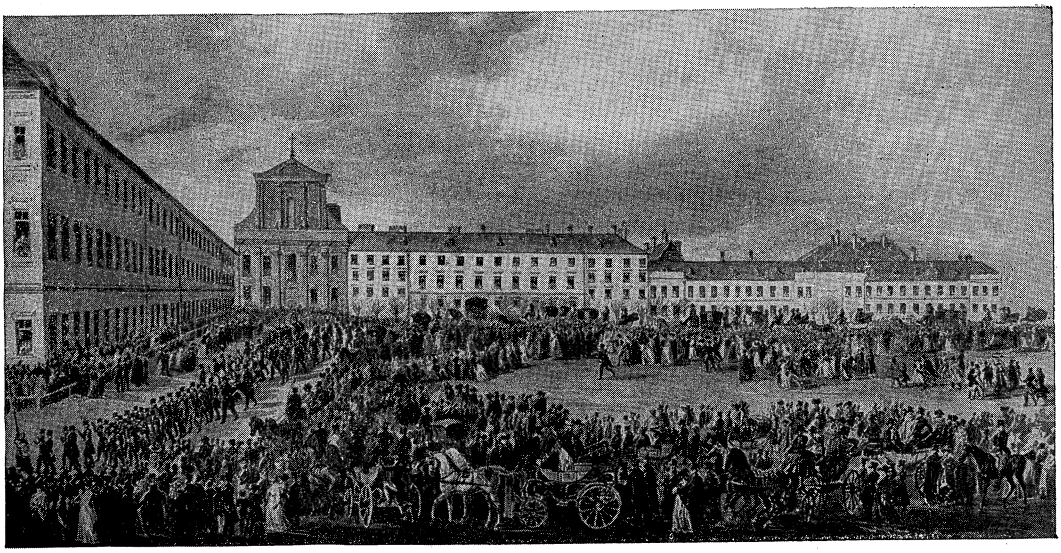
84. *Remise des Clefs de Vienne à Napoléon* - Peint. de Girodet (Cl. Musées Nationaux). Austerlitz, 1805 ! Mozart vient de mourir à Vienne, Haydn y est célèbre, Beethoven y devient illustre; Schubert âgé de 8 ans, y fait ses débuts. La vénérable capitale de la musique tombe aux mains du grand capitaine poursuivant ses éphémères conquêtes...



85. Palais Pallavicini Vienne (Cl. Kunsthist. Museum, Vienne) - Les luxueux salons de ce palais abritent aujourd'hui le Musée Autrichien d'Instruments de Musique Anciens. Il y a 150 ans, l'aristocratie mélomane de Vienne s'y réunissait pour y rencontrer les artistes de l'époque, parmi lesquels on comptait le grand musicien Beethoven.



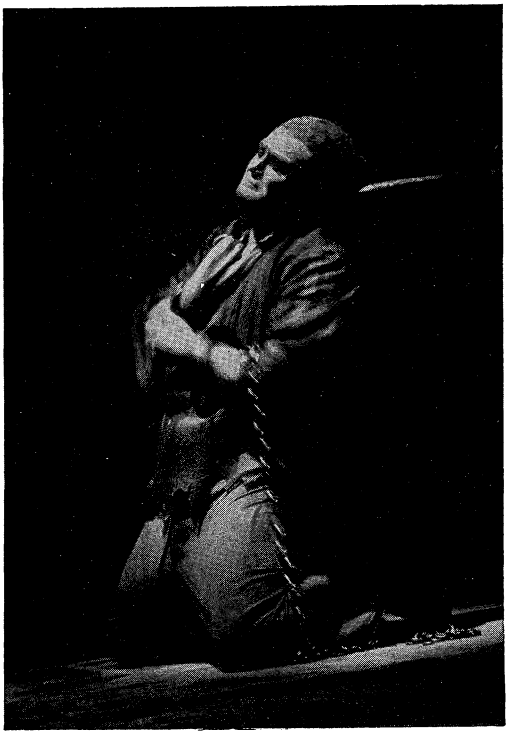
86. *La Création* - Oratorio de Haydn (1808) - Aquarelle de Wiegand formant le couvercle d'un écritoire offert à Haydn par la princesse Esterhazy (Cl. Alpenland, Vienne).
Cette audition de *La Création* eût lieu dans la magnifique salle des fêtes de l'Ancienne Université de Vienne, construite par un architecte français en 1755. Une assistance brillante et nombreuse s'y pressait pour célébrer le 76e anniversaire de Haydn, alors au sommet de la célébrité et dont ce fut la dernière sortie en public. Beethoven qui vénérait le vieux maître, avait tenu a y assister. Il manifestait ainsi une fois de plus sa gratitude pour les enseignements et pour la protection que Haydn lui avait autrefois prodigués dans sa jeunesse (v. ill. 56).



87. Enterrement de Beethoven, à Vienne, le 29 mars 1827 - Peint. de Stöber (Autor. Beethovenhaus, Bonn).
Vienne était devenue la deüxième patrie de Beethoven. Plaque tournante militaire, politique, religieuse et musicale de l'Europe, la capitale de l'immense Empire lui avait accordé sa Citoyenneté d'Honneur. Au moment du dernier adieu, elle lui prouvait son admiration et son regret de le perdre. Plus de vingt mille personnes vinrent rendre un dernier hommage à celui qui restera l'un des plus puissants génies universels de tous les temps. - Deux ans avant la mort de Beethoven, ses deux plus grandes œuvres, la *Missa Solemnis* et la *IXe Symphonie*, avaient été publiées par une souscription couverte par les rois de France, de Prusse, de Danemark et de Saxe, les ducs de Toscane et de Hesse, le tzar, les princes Galitzine et de Radzivill, témoignage de la gloire qu'il avait atteinte! Cette gloire cependant ne lui fit jamais perdre sa profonde humilité devant les valeurs imprescriptibles de l'esprit et de l'art : "*Le sacrifice de soi-même à l'art divin...*" disait-il (v. ill. 66).

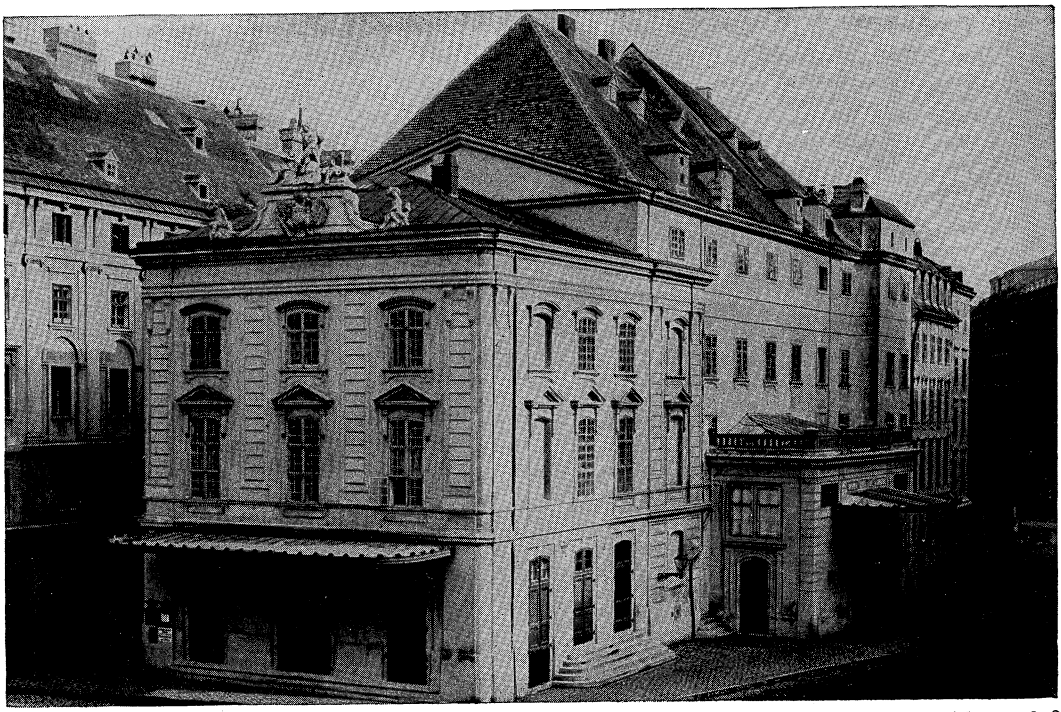
88. *Fidelio* - Unique opéra de Beethoven, 1805 - Opéra de Hambourg, 1951 (Cl. Dümler, Hambourg) - Acte I. Les détenus politiques, sortis pour un court moment de leurs cachots, chantent tristement : *"Oh quel bonheur de respirer l'air libre du ciel...!"*

89. *Fidelio* - Opéra de Munich, 1954 (Cl. Betz, Munich) - Acte II. Léonore, épouse de Florestan, s'est introduite dans la prison sous un travesti et sous le nom de Fidelio. Elle protègera son époux contre les desseins criminels de Pizarro.

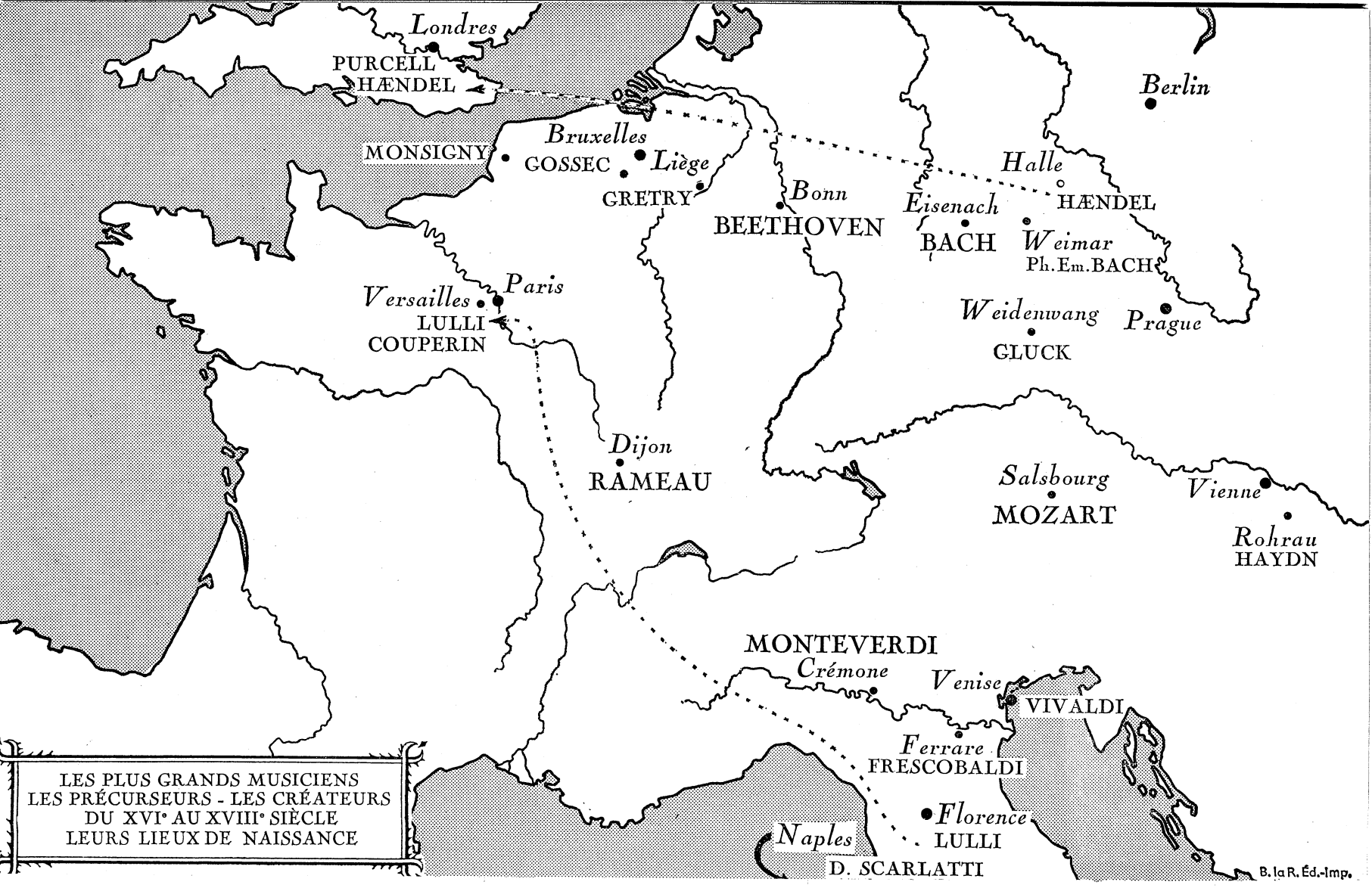


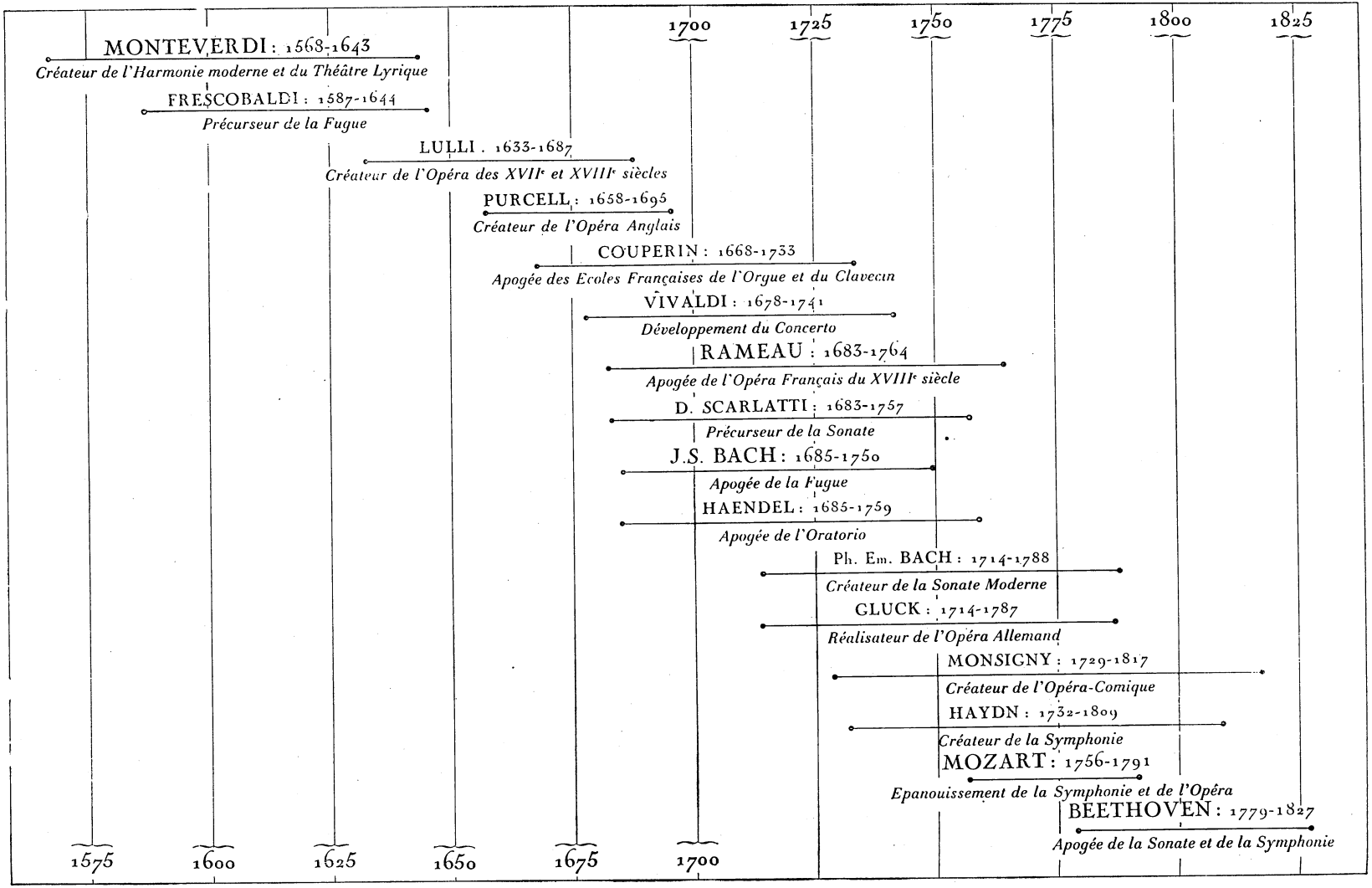
90. *Fidelio* - Opéra de Vienne, 1961 - Acte II. Arbitrairement détenu par l'impitoyable gouverneur Pizarro, l'infortuné Florestan, chargé de chaînes, chante toute sa détresse. Il ignore la présence toute proche de Léonore, ainsi que la visite imminente du Ministre Impérial... (Cl. Fayer, Vienne).

91. *Fidelio* - Grav. de Grüner, Vienne 1805 - Acte II. Pizarro veut mettre à mort Florestan avant l'arrivée du Ministre. Mais Léonore s'interpose et déjà, des profondeurs des prisons, on entend retentir les trompettes annonçant le Ministre Impérial venant en libérateur. (Cl. Nationalbibliothek, Vienne).



92. *Karntnerthor-Theater* à Vienne - Ce théâtre construit en 1808, devenu Opéra de la Cour d'Autriche en 1858 et aujourd'hui disparu, resta longtemps un des haut-lieux de la musique européenne. En 1824, un public enthousiaste y assista à la 1re audition d'extraits de la *Missa Solemnis* de Beethoven et à la création de sa *IXe Symphonie* (Cl. Nationalbibliothek, Vienne).

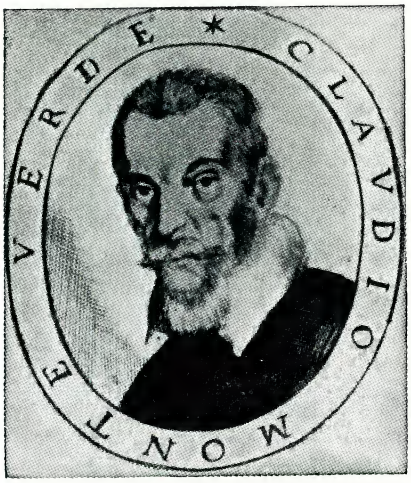

Londres
PURCELL
HÆNDEL
Berlin
Bruxelles
MONSIGNY
GOSSEC
Liège
GRETRY
Bonn
BEETHOVEN
Halle
HÆNDEL
Eisenach
BACH
Weimar
Ph.Em.BACH
Paris
Versailles
LULLI
COUPERIN
Weidenwang
GLUCK
Prague
Dijon
RAMEAU
Salsbourg
MOZART
Vienne
Rohrau
HAYDN
MONTEVERDI
Crémone
Venise
VIVALDI
Ferrare
FRESCOBALDI
Florence
LULLI
Naples
D. SCARLATTI
LES PLUS GRANDS MUSICIENS
LES PRÉCURSEURS - LES CRÉATEURS
DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE
LEURS LIEUX DE NAISSANCE
B. la R. Éd.-Imp.


1700
1725
1750
1775
1800
1825
MONTEVERDI : 1568-1643
Créateur de l'Harmonie moderne et du Théâtre Lyrique
FRESCOBALDI : 1587-1644
Précurseur de la Fugue
LULLI . 1633-1687
Créateur de l'Opéra des XVII^e et XVIII^e siècles
PURCELL : 1658-1695
Créateur de l'Opéra Anglais
COUPERIN : 1668-1733
Apogée des Ecoles Françaises de l'Orgue et du Clavecin
VIVALDI : 1678-1741
Développement du Concerto
RAMEAU : 1683-1764
Apogée de l'Opéra Français du XVIII^e siècle
D. SCARLATTI : 1683-1757
Précurseur de la Sonate
J.S. BACH : 1685-1750
Apogée de la Fugue
HAENDEL : 1685-1759
Apogée de l'Oratorio
Ph. Em. BACH : 1714-1788
Créateur de la Sonate Moderne
GLUCK : 1714-1787
Réalisateur de l'Opéra Allemand
MONSIGNY : 1729-1817
Créateur de l'Opéra-Comique
HAYDN : 1732-1809
Créateur de la Symphonie
MOZART : 1756-1791
Epanouissement de la Symphonie et de l'Opéra
BEETHOVEN : 1779-1827
Apogée de la Sonate et de la Symphonie
1575
1600
1625
1650
1675
1700

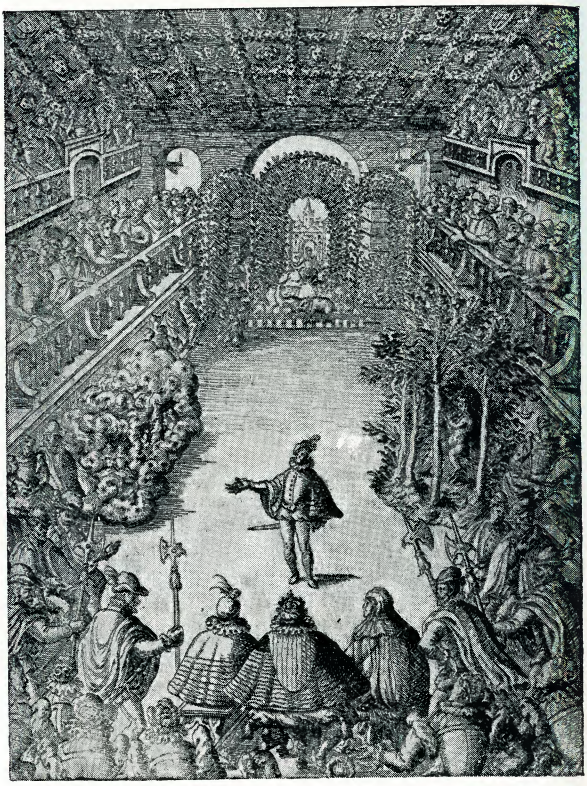
93. Les instruments à vent d'aujourd'hui - *LES BOIS*

1. Flûte (v. ill. 10, 44, 49, 53) — 2. Hautbois (v. ill. 46, 52) — 3. Clarinette — 4. Clarinette basse 5. Cor anglais — 6. Saxophone — 7. Basson (v. ill. 7, 43)

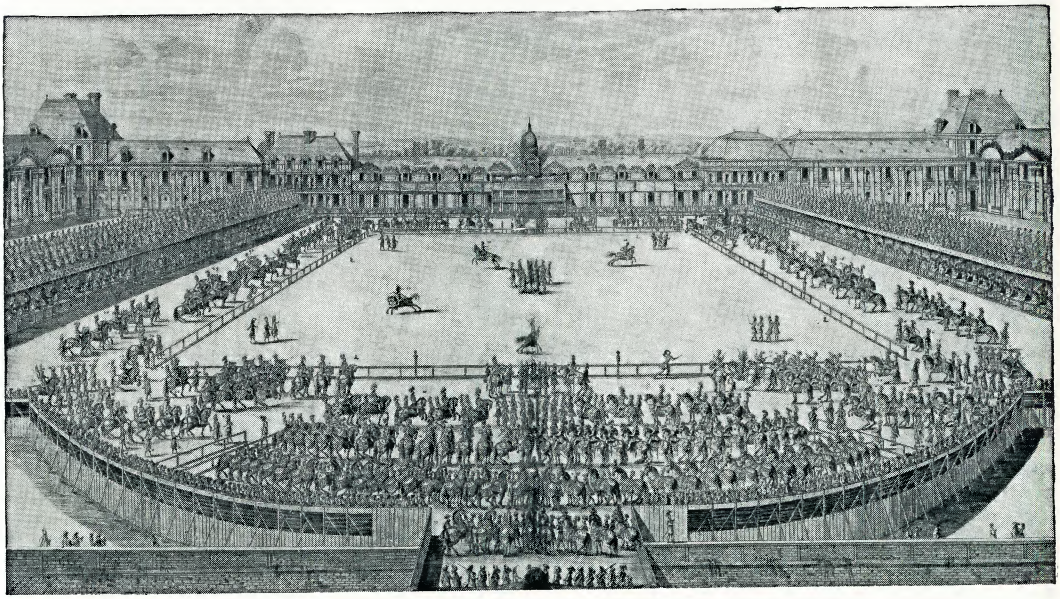
On a vu que les instruments à *Cordes* étaient fixés dans leur forme définitive dès le début du XVI^e^ siècle (v. ill. 35-39), et de plus, qu'ils avaient alors atteint un degré de perfection jamais surpassé depuis (v. ill. 36 et 39). Les *Bois*, au contraire, étaient, à la même époque au stade du balbutiement. Depuis, l'amélioration constante de la facture instrumentale (emploi de bois extra-durs d'Outre-Mer, addition des clés, invention des mécanismes et de leurs combinaisons, précision de la perce, etc...) a amené un tel progrès dans la justesse, la précision, la régularité et l'étendue des sons, que l'harmonie sonore de l'orchestre contemporain n'a aucun rapport avec la discordance d'autrefois. Une plaisanterie dit que si J.-Ph. Rameau ou J.-S. Bach pouvaient entrer aujourd'hui dans la salle d'un concert exécutant de leur musique, ils ne manqueraient pas de demander : " De qui donc est cette œuvre ? " Aussi, les compositeurs n'ont-ils, jusqu'à la fin de l'époque romantique, laissé aux *Bois* qu'une place très faible dans leurs œuvres d'orchestre, tandis que les *Cordes* y régnaient en reines. Depuis la fin du XIX^e^ siècle, la rapide amélioration des Bois a permis de leur confier un rôle d'une importance croissante. (Buffet-Crampon).



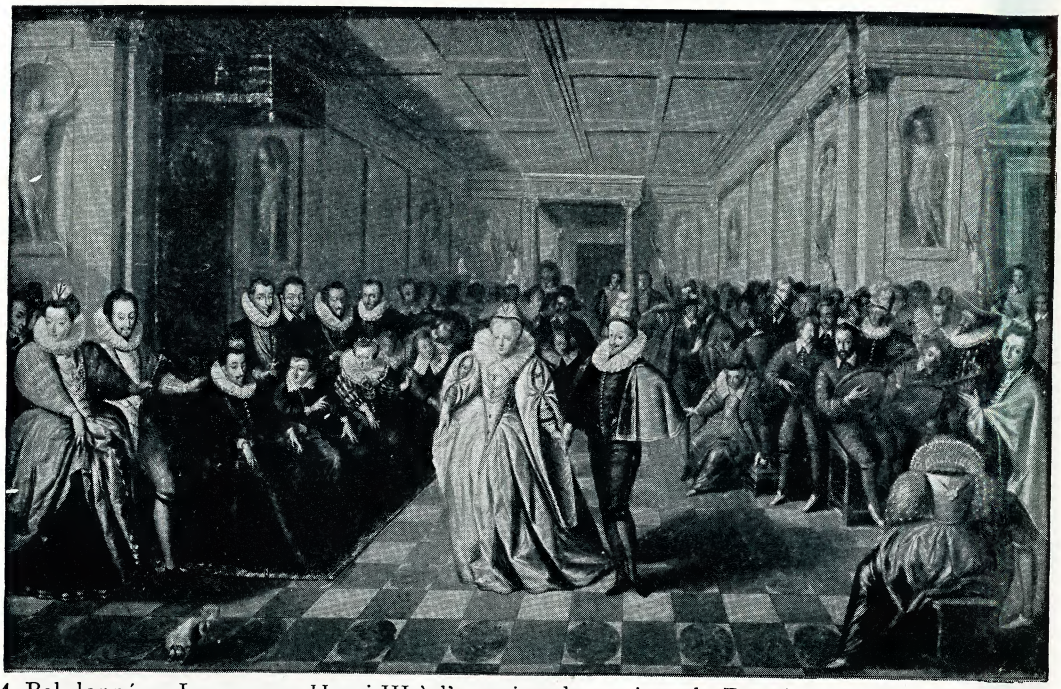
1. Claudio Monteverde (1567-1643). Le grand compositeur lombard fut le créateur de l'harmonie moderne et aussi le créateur de l'opéra. Il donna à l'opéra la forme de tragédie lyrique qui lui resta de façon définitive et que Gluck réalisa pleinement un siècle plus tard. Dans l'orchestre, il introduisit la flûte, le cornet, la trompette, le trombone, les timbales. Outre ses œuvres théâtrales, il composa neuf *Livres de Madrigaux*. A l'âge de quarante-six ans, devenu veuf, Monteverde entra dans les ordres. Presque oublié, par la suite, il fut remis en honneur au début de notre siècle par Vincent d'Indy qui donna à la *Schola Cantorum* des auditions de ses opéras *Orphée* et *Le Couronnement de Poppée* et en fit publier des éditions abrégées. En 1962, *Le Couronnement de Poppee* fut présenté au Festival d'Aix-en-Provence, puis au Théâtre Gabriel au Palais de Versailles. (Cl. Pic).



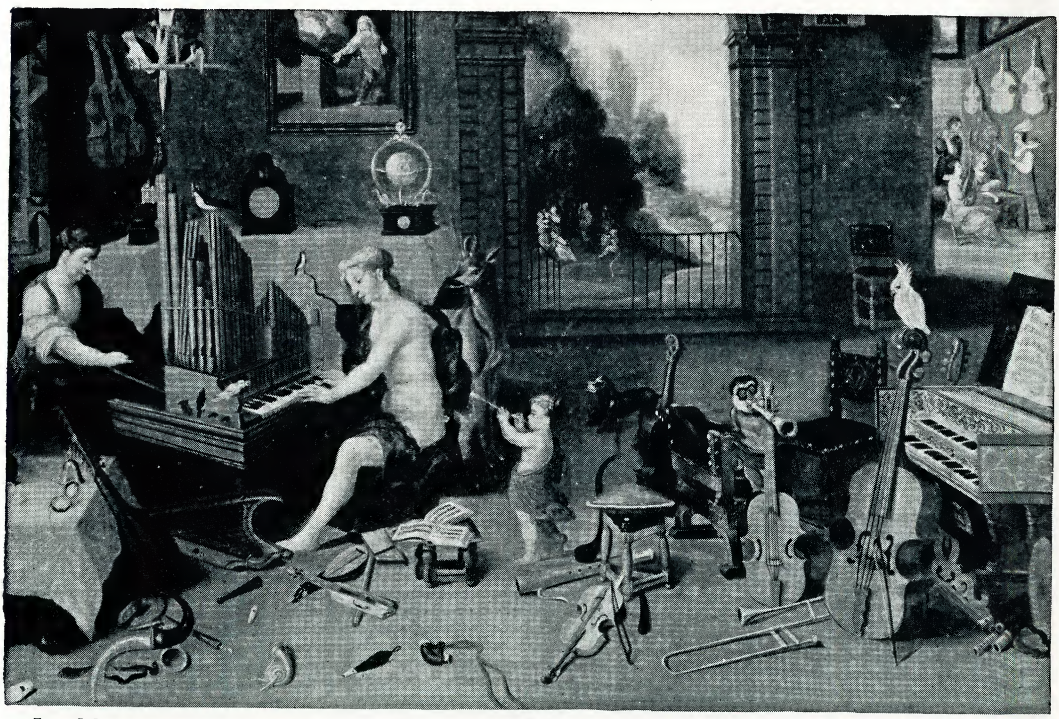
2. *Ballet Comique de la Reine* au Palais du Louvre, 1581. Premier spectacle musical complet, mêlé de récits chantés, airs, chœurs et entrées pittoresques. Décor simulant un bois. (Cl.B.N.).



3. *Courses de Testes* dans la cour du Palais du Louvre, 1662 (Cl. B. N.) Ces fêtes équestres, en honneur en Toscane au XVI^e^ siècle, étaient issues des tournois du Moyen-Age. Les spectateurs sont aux fenêtres du palais et sur les gradins. Sur le pourtour, cavaliers et chevaux attendent leur entrée en piste; à droite et à gauche, timbaliers et trompettes. La musique était un élément brillant et décoratif, signalant les entrées et les mouvements des quadrilles, et participant à l'éclat du spectacle. Au fond, le Palais des Tuileries disparu depuis. Derrière, paysage boisé devenu le jardin des Tuileries, La Concorde, les Champs-Élysées et l'Étoile.

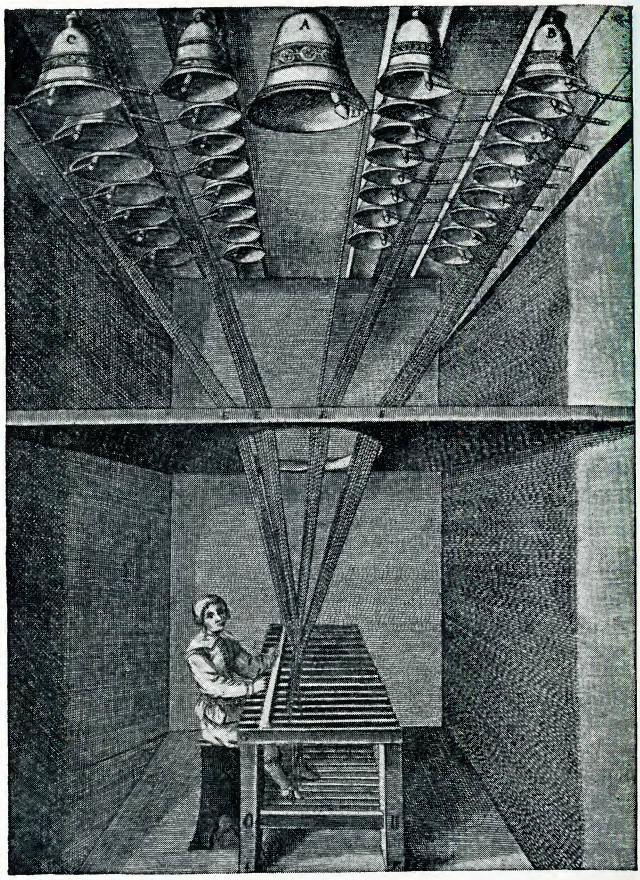


4. Bal donné au Louvre par Henri III à l'occasion du mariage du Duc Anne de Joyeuse, un de ses favoris, avec Marguerite de Lorraine, sœur de la Reine, en 1581. Peint. de Van der Mast.
A gauche, debout : Marguerite de Navarre *(La Reine Margot)* avec Henri de Lorraine, Duc de Guise *(Le Balafré)*; assis : Henri III, Catherine de Médicis (La Reine-Mère) et Louise de Lorraine (La Reine). Au centre : Marguerite de Lorraine et Anne de Joyeuse dansant *la Pavane*. A droite, trois luthistes. Ce mariage avait donné lieu au spectacle du *Ballet de la Reine* (voir illustration 2). *La Pavane* est une danse de cour lente et gracieuse (Cl. Giraudon).

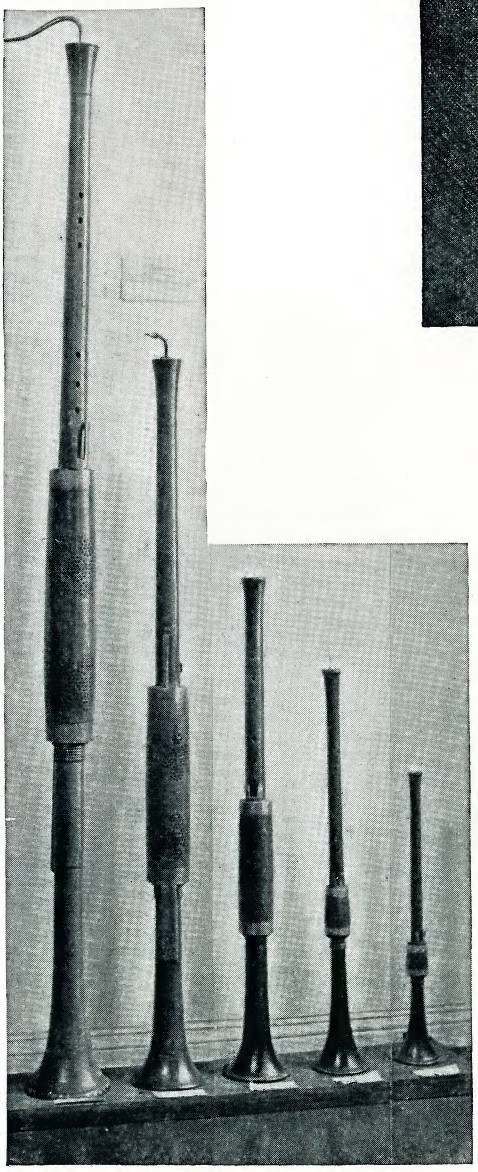


5. *La Musique* - Allégorie de Van Kessel, Van Balen et Breughel dit *de Velours,* XVI[e] Siècle.
Dans un salon de fantaisie, deux figures symbolisant la musique actionnent un orgue : l'une la soufflerie, l'autre le clavier. Au premier plan, de gauche à droite : un théorbe appuyé à la table; à terre : une harpe, une pochette croisée sur une mandore, puis un violon; debout : un ténor de viole et une basse de viole appuyée au double clavier d'un clavecin. Au fond, sur la console, deux boîtes à musique. Devant : cors de chasse et appeaux, sortes de sifflets imitant des cris d'oiseaux. Un jeune enfant, un chevreuil, un chien, un macaque, un cacatoès semblent prendre part au concert, les uns comme exécutants, les autres comme auditeurs. (voir illustr. 93) (Cl. Arch. Phot.).

6. Carillon - Gravure dans l'*Harmonie Universelle* de Mersenne, 1637. (Cl. B. N.)
Les cloches ne sont pas mises en mouvement; ce sont les battants, reliés par des cordes à un manuel et à un pédalier qui viennent les frapper.



7. Famille complète des bombardes, instruments à vent à anche double, faits de bois, du XIV^e^ siècle, ancêtres du hautbois.
Le plus grand modèle, le bombardon, possède la sonorité la plus grave. On en compte dont le tuyau mesure 2,15 m. Le plus petit, le piffero, seul a résisté de la famille jusqu'à nos jours, en Bretagne, comme instrument populaire s'associant au biniou.



8. *Le Trompette* - Peint. de Gérard Dou. Hollande, XVII^e^ Siècle. (Cl. Viollet).

9. *Ballet des Ridicules,* 1628. Entrée du Hérault et des Tambours. (Cl. B. N.).
Ces ballets de cour *à entrées* ne reposaient sur aucune intrigue suivie et n'étaient qu'une suite de pantomimes bouffonnes ou héroïques. Les groupes souvent conduits par les princes et seigneurs de la Cour, déployaient un grand luxe de costume. Les sujets, parfois mythologiques, ne cherchaient qu'à divertir l'œil des spectateurs. La musique qui les accompagnait, limitée aux cuivres et à la percussion (voir ill. 11) ne servait qu'à rythmer et scander les évolutions des personnages et présentait peu d'intérêt artistique.

10. *Symphonie du Tympanum, du Luth et de la Flûte d'Allemagne* - grav. de Danckerts, fin du XVII[e] S. (Cl. B. N.).
Le *Tympanum,* vieil instrument à cordes frappées, est toujours employé en Europe Centrale : Hongrie, Autriche, Tyrol, et aussi dans les orchestres tziganes, sous le nom de *Zymbalum.* Il est posé ici sur une table. Plus tard, il sera monté sur pieds avec une caisse de résonnance. Ses cordes seront triplées pour amplifier le son. - La *Flûte d'Allemagne* ou *Flûte Traversière* existait déjà dès le Moyen-Age à côté de la *Flûte à Bec* qu'elle a supplantée depuis (v. ill. 44).

11. Timbalier Romain de la suite du Maréchal de Gramont, dans les *Courses de Testes et de Bagues faites par le Roy et par les Princes et Seigneurs de sa Cour en l'an 1662.* - Gravure de Chauveau (Cl. B. N.).
Chacun des *Quadrilles : les Romains, les Persans, les Sauvages,* etc. avait sa musique à cheval qui l'accompagnait dans ses évolutions et le précédait dans les défilés et parades. Voir l'ensemble de ce ballet, ill. 3. Les régiments de parade actuels ont toujours des timbaliers à cheval. Voir les timbales modernes, ill. 94.

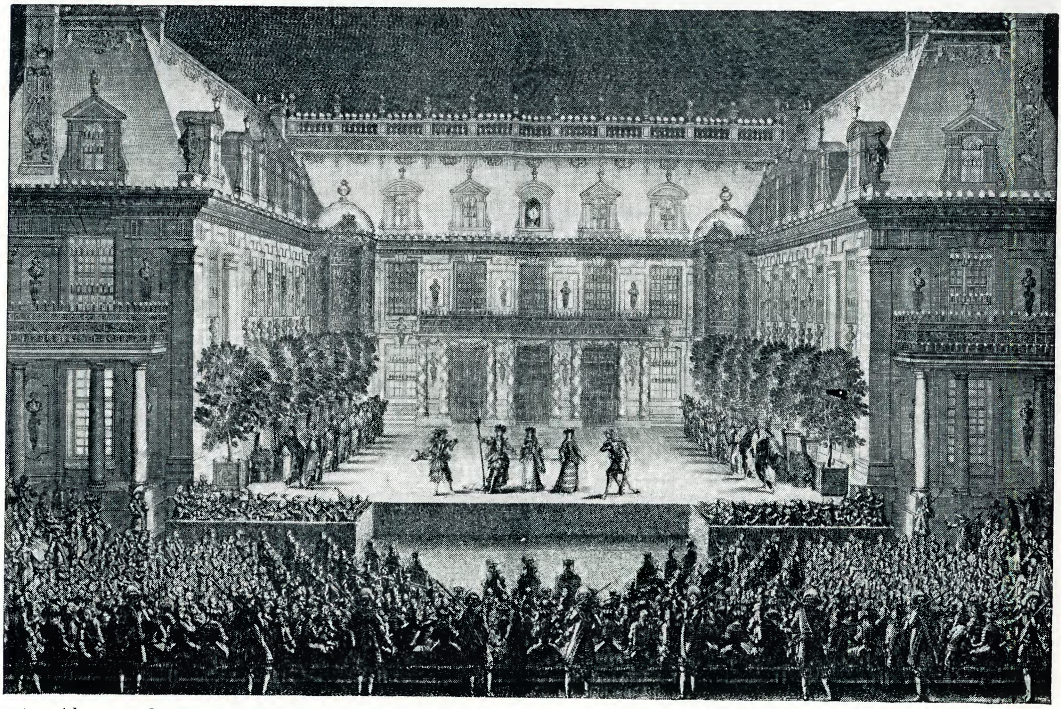
12. *Fête Flamande dans une Auberge* - Peint. de Steen, XVII[e] siècle. (Cl. Arch. Phot.)
La femme joue de la cornemuse, le violoniste, ivre, emploie incorrectement son instrument et son archet. Des danseurs en état avancé d'ébriété, évoluent en des mouvements auxquels ressembleront un peu ceux du *be-bop*.

13. *Les Farceurs Français et Italiens depuis Soixante Ans et plus, en 1670* - Peint. conservée à la Comédie-Française. (Cl. Rigal). De gauche à droite :

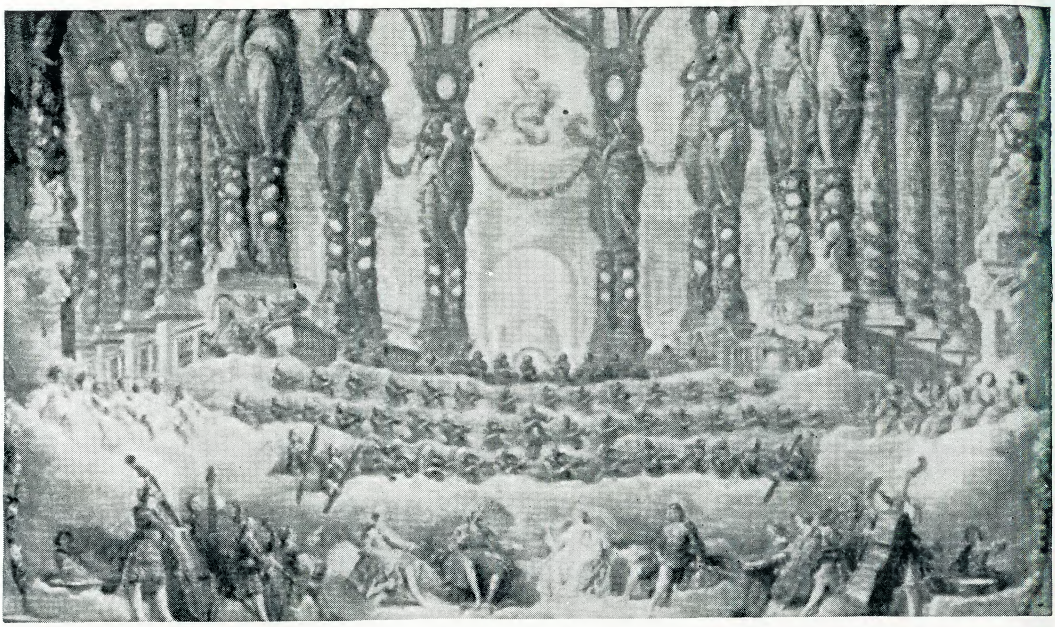
Philippin
Le Capitan-Matamore *Gros-Guillaume* *Gautier-Garguille*
Jodelet *Turlupin* *Guillot-Gorju* *Polichinelle* *Pantalon* *Briguelle* *Trivelin*
Molière *Poisson* *Arlequin* *Le Dottor Grazian-Balourd* *Scaramouche*

14. Jean-Baptiste Lulli (1632-1687) - Grav. d'Edelinck.
Celui qui fut le père de l'opéra français du XVII[e] siècle, était coléreux et autoritaire, comme le montre son visage. Mais il était également bon. Un jour, ayant mis en miettes le violon d'un musicien qui jouait faux, il l'invita à diner pour s'excuser et lui paya le triple du prix de son instrument. (Cl. B. N.).

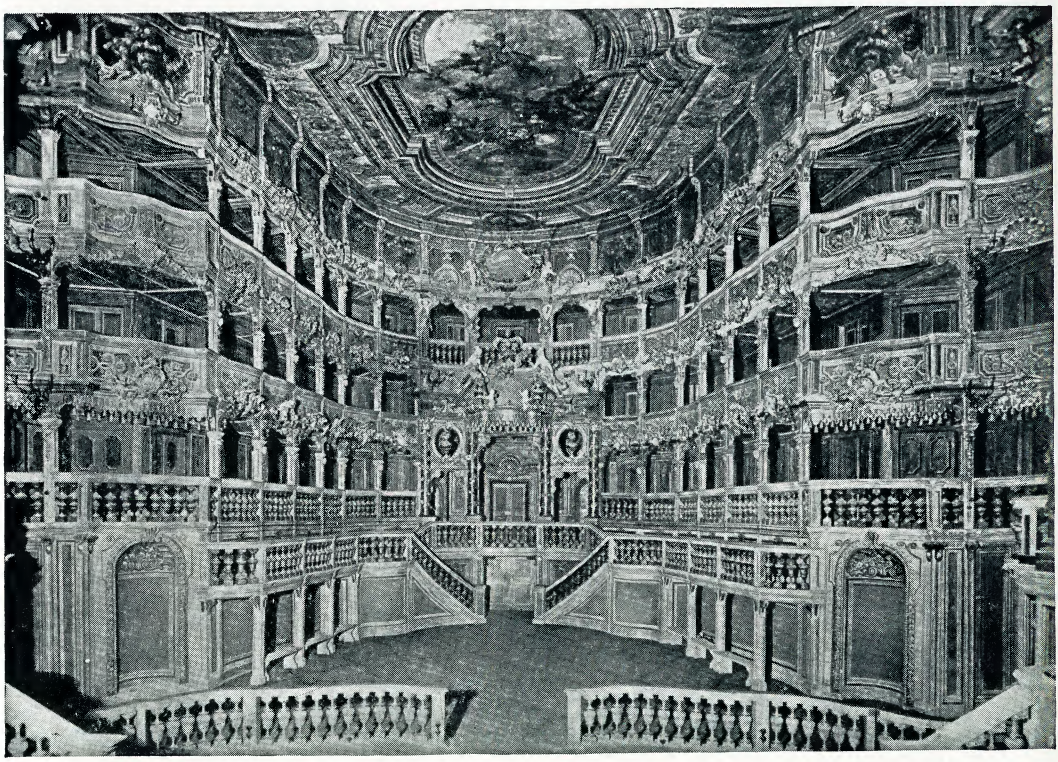
15. *Joüeur de Violon de chez le Roy* - Grav. de N. Arnoult, 1688. (Cl. B. N.).
A l'instar du roi, de nombreux seigneurs importants de tous les pays d'Europe entretenaient alors des musiciens portant leur livrée et faisant partie de leur Maison.



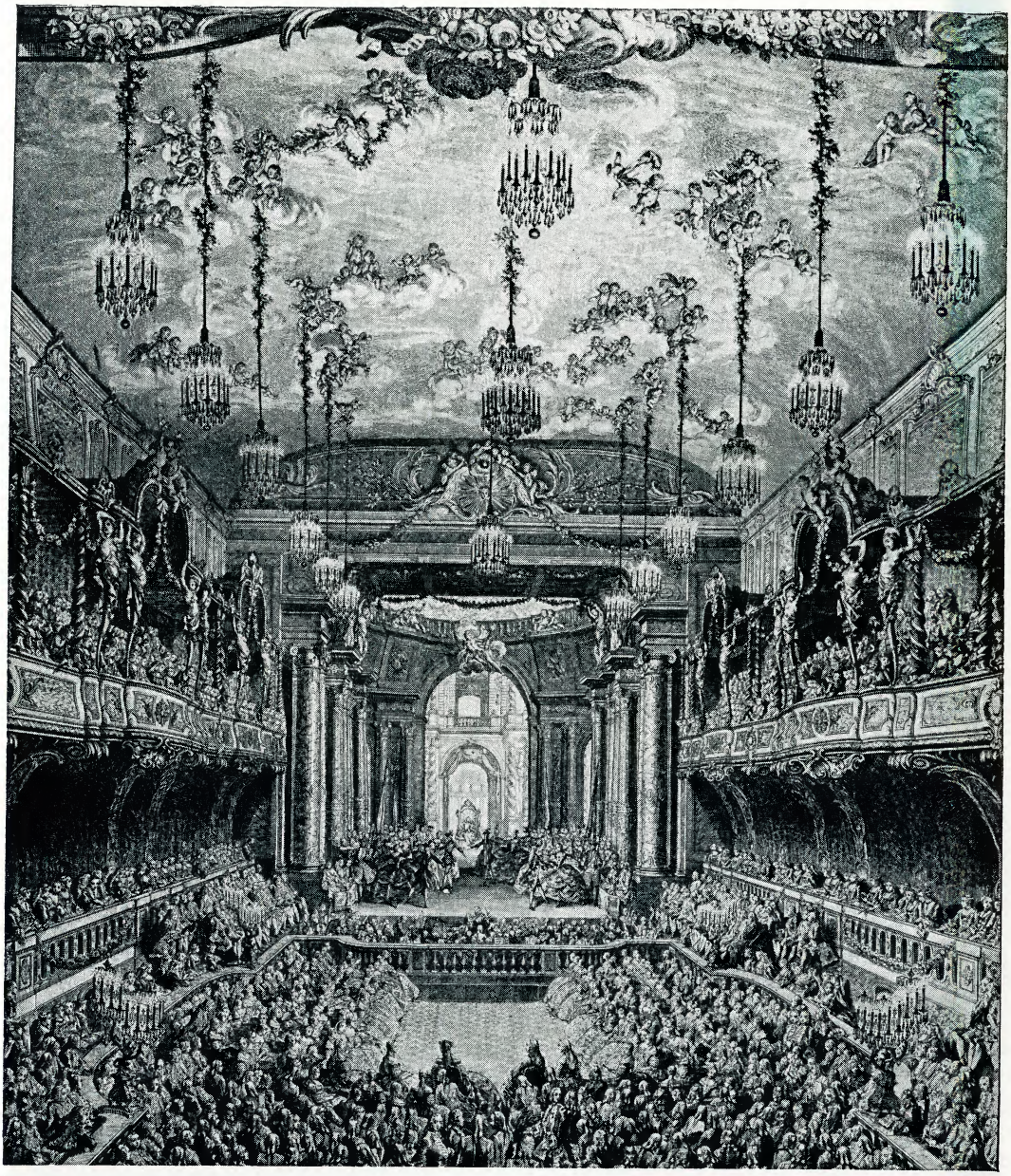
16. *Alceste* - Opéra de Lulli, représenté dans la cour de marbre du Château de Versailles en 1764 - Grav. de Le Pautre (Cl. B. N.) - La scène est éclairée par des lumières aux balcons et corniches.



17. *La Comtesse de Numi,* "festa teatrale" offerte par le Cardinal Melchior de Polignac, Ambassadeur du roi Louis XV, en son palais de Rome pour la naissance du Dauphin (1729) - Peint. de Pannini (Cl. Mon. Hist.) - Au centre de la scène : personnages mythologiques vêtus en costumes du XVIII[e] siècle et entourés des musiciens de l'orchestre. Violonistes, bassonnistes et autres instrumentistes semblent suspendus dans des nuages. Sur les côtés : violoncellistes, contrebassistes et timbaliers; au dessus : danseuses.



18. Théâtre de la Margrave de Bayreuth - Vue prise de la scène (Cl. Gundermann, Würzburg). Ce chef d'œuvre de l'architecture et de la décoration de style baroque allemand, tout en bois sculpté et rechampi de bleu et d'or fin, a été construit par la sœur du roi Frédéric II de Prusse, amie et protectrice de la musique. Au premier plan, balustrade délimitant la place de l'orchestre. Pour les ballets, les danseurs évoluaient au centre de la salle dégarnie de fauteuils; les spectacteurs circulaient dans les galeries et soupaient dans les loges. Les musiciens étaient alors placés sur la scène. Des concerts de musique classique y sont encore donnés de nos jours.

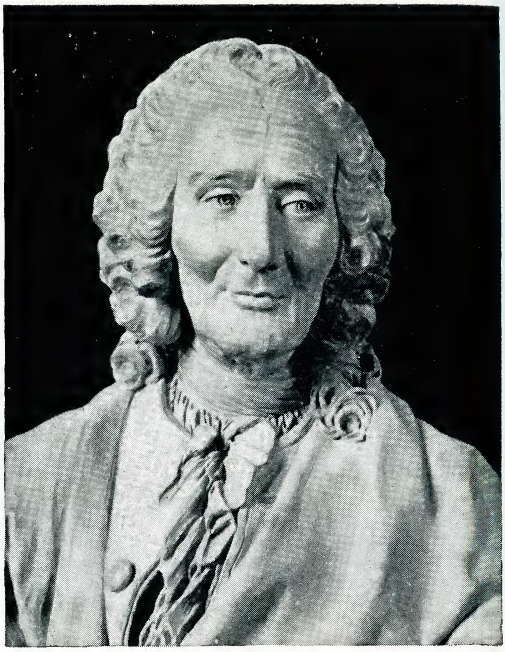


19. Théâtre spécialement construit dans le manège couvert de la Grande Ecurie à Versailles pour les fêtes du mariage de Louis, Dauphin de France, avec Marie-Thérèse, Infante d'Espagne, en 1745. Représentation d'une scène de *La Princesse de Navarre,* comédie-ballet de Rameau, texte de Voltaire. - Grav. de N. Cochin (Cl. B. N.).

D'ingénieuses dispositions permettaient d'adapter cette salle soit pour les banquets et bals, soit pour les spectacles qui se suivirent sans interruption pendant les fêtes du mariage princier. La décoration, d'une splendeur éblouissante, sera rapprochée avec intérêt du décor des *Indes Galantes* à l'Opéra de Paris en 1953 (voir illustration 22) où l'on retrouvera les mêmes dispositions générales d'architecture, de balcons, de lustres, etc. Au premier plan, le parterre avec ses fauteuils, dits *fauteuils d'orchestre*. Sur les côtés, balcons et au-dessus, loges. (voir illustration 18). Au second plan, la balustrade et l'emplacement de l'orchestre. Au troisième plan, le plateau de la scène sur lequel évolue un corps de ballet. La veille de cette représentation, dans la même salle, un grand bal paré avait été donné par le roi Louis XV au nombreuses personnalités étrangères et françaises invitées au mariage.

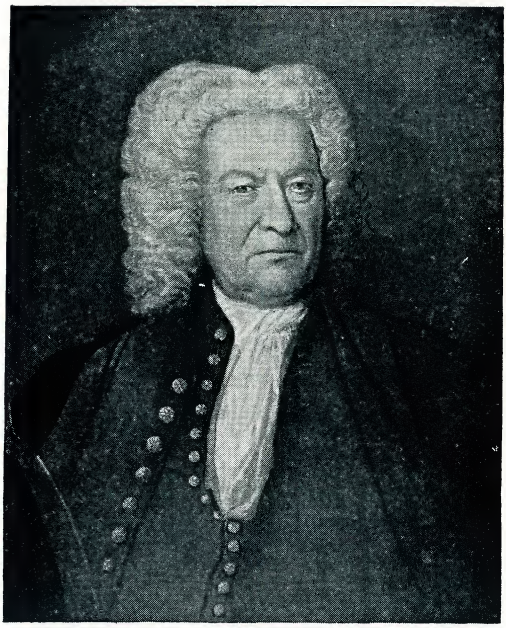
Si l'on rapproche les illustrations 18, 19, 49 et 50, on constate la similitude du style et du décor. De même en était-il un peu du caractère et de la forme de la musique des compositeurs nés en divers points de l'Europe à cette époque (voir carte 94). Cette unité disparaîtra avec le XIX^{e} Siècle et le développement des nationalités.

20. François Couperin (1668-1733) - Grav. de Flipard d'après Bouys. (Cl. B. N.).
La floraison de l'École anglaise du clavecin et l'importance de l'École allemande de l'orgue provoquèrent l'essor d'une brillante École française d'organistes et de clavecinistes, représentée au premier chef par François Couperin, dit *Couperin Le Grand.*

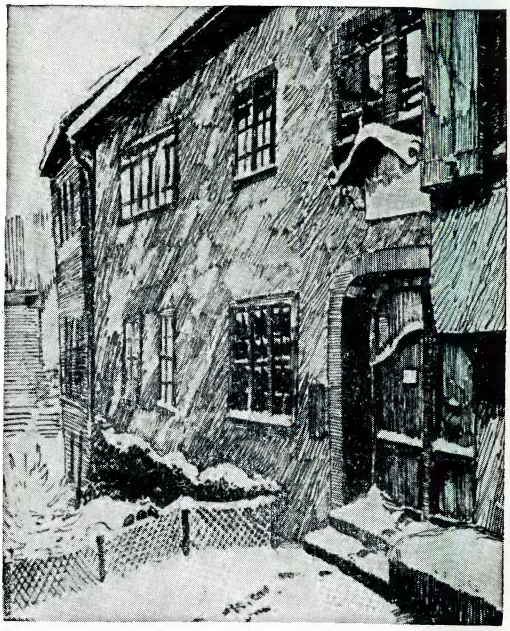


21. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) - Buste en terre-cuite de Caffieri (Cl. Remy).
Rameau marqua de l'empreinte du génie français l'opéra, créé avant lui par les Italiens. Il lui apporta une préoccupation de clarté, de justesse, d'expression et une recherche symphonique. Cinquante ans après, Gluck subira son influence de façon déterminante.

22. *Les Indes Galantes* - Ballet héroïque de Rameau (1735) - Opéra de Paris, 1953 (Cl. Bernand).
Les Indes désignaient alors tous les pays lointains et un peu mystérieux : Turquie, Perse, Pérou, etc. Ce titre pouvait servir de prétexte à un cadre exotique : Turcs, Incas, Sauvages se succèdent ici en une suite de tableaux dansés et chantés, sans aucun lien, sinon le thème commun des amours contrariées et finalement victorieuses. Selon la coutume, les personnages sont vêtus de costumes de leur époque, complétés seulement de quelques accessoires censés caractériser le pays dont ils sont supposés être originaires. Au sujet des costumes, voir ill. 16, 17 et 29.

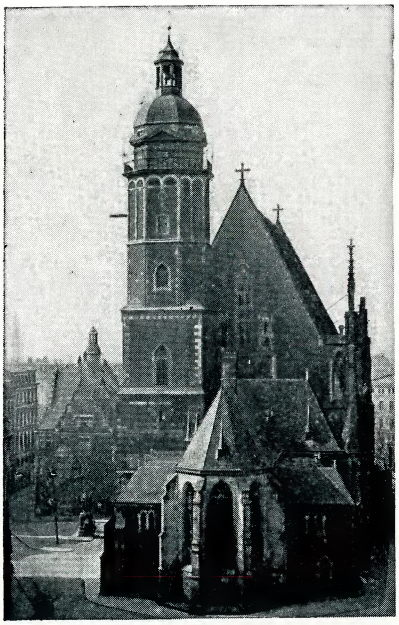


23. Johann-Sebastian Bach (1685-1750) - Peint. 1745. Coll. Pr. Volbach, (Bärenreiter, Cassel). L'art de Bach, dominé par la ferveur et l'expression intérieure, résume tout le passé et annonce l'avenir ; il est le point de départ de l'Art musical moderne qui trouvera son apogée dans Beethoven. Son compatriote, le grand penseur et le grand écrivain Goethe nommait ses œuvres : "*Entretiens de Dieu avec lui-même*".



24. Maison natale de Bach à Eisenach, Thuringe - Bach y vécut jusqu'à la mort des ses parents. Orphelin à neuf ans, il fut recueilli par son frère, organiste dans la ville voisine d'Ohrdruf. Il y poursuivit ses études et, pour aider son aîné, commença à gagner sa vie en chantant dans les chœurs. Conservée dans son état d'origine, la maison natale est aujourd'hui un musée dédié à sa mémoire. (G.M.F. Wien).

25. Chambre natale de J.-S. Bach - De nombreux parents de Bach, père, oncles, avaient déjà été des musiciens de cour ou de ville. Plusieurs de ses frères et de ses fils, dont surtout Philippe-Emanuel, à qui la musique doit la forme définitive de la sonate, poursuivirent la tradition familiale consacrée à la musique. (Bach-Museum, Eisenach).



26. Église St Thomas à Leipzig.

Bach y a exercé pendant vingt-sept ans la profession enviée et redoutable de *Cantor*. Outre le rôle très chargé de Maître de Chapelle, ce poste comportait celui de professeur de musique, de professeur de latin et, en plus, de surveillant d'étude de l'école voisine, où la famille Bach était logée. Bach y composa néanmoins 295 admirables Cantates ! (Cl. Heyphot, Leipzig)

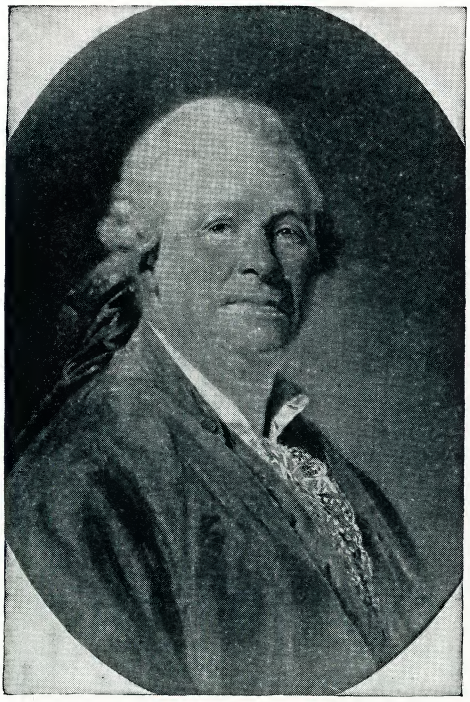
27. Georg-Friedrich Hændel (1685-1759)
Grav. de Faber d'après Hudson (1749)

Né en Saxe, fixé en Angleterre, Hændel y connut le succès. Ses œuvres, pleines de grandeur et de noblesse, lui assurèrent une carrière brillante et la vie opulente d'un grand seigneur. Le fameux *God Save the King*, resté l'hymne britannique, est dû à sa plume. Il éleva l'Oratorio Dramatique à son apogée. (Cl. B. N.).

28. *Jules César* - Opéra de Hændel (1726) - Opéra de Munich, 1959 (Cl. Betz, Munich).

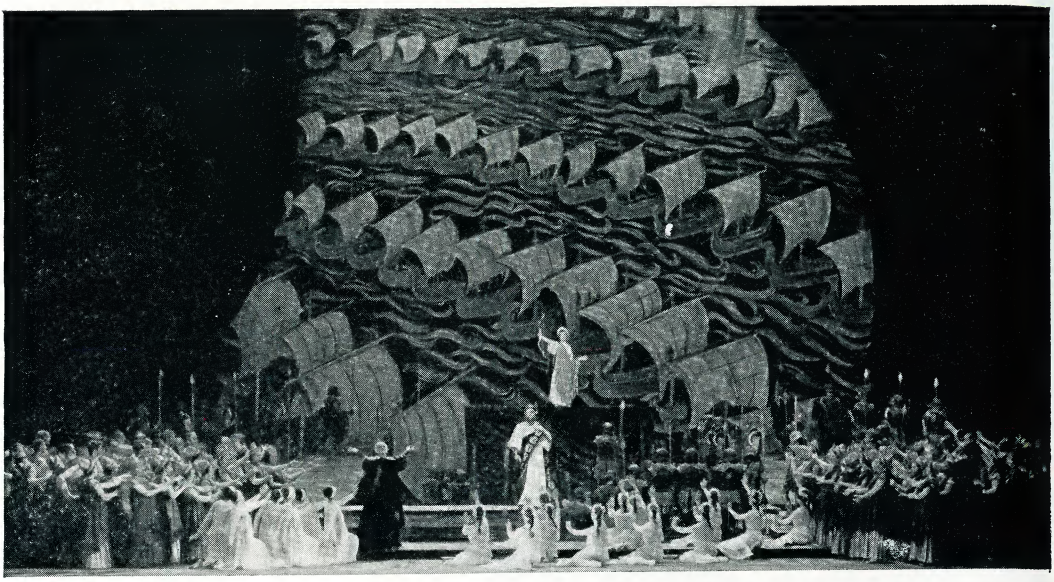
L'action se déroule en Égypte après la conquête romaine. Elle évoque les amours de Jules César et de la Reine Cléopâtre, les luttes de cette dernière contre son frère Ptolémée pour le pouvoir. Somptueux décor pourpre et or.

29. *Didon et Enée* - Opéra de Purcell (1689) - Festival de Glyndebourne (Cl. Gravett). - Enée a déclaré son amour à Didon, Reine de Carthage. Devant la cour, qui célèbre par un chœur le pouvoir de Cupidon, la souveraine convie le héros troyen à assister à ses côtés aux danses qu'elle a ordonnées en son honneur.



30. Christophe-Willibald Gluck (1714-1787) - Peint. de Greuze (Cl. Mon. Hist.). Allemand de naissance, vers le milieu de sa vie il fit de la France son second pays. C'est à Paris, ayant atteint la cinquantaine, qu'il transforma entièrement son style et qu'il réussit ses meilleures œuvres. Se rattachant à Monteverde, il créa le drame lyrique et porta ce genre à la perfection. Marie-Antoinette fut son élève et sa protectrice.

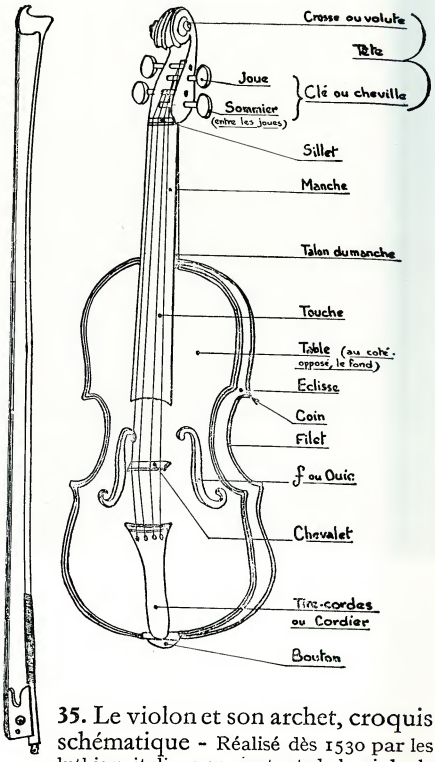
31. *Orphée* - Opéra de Gluck. Frontispice du livret (1762) - Grav. de Le Paultre (Cl. B. N.). S'accompagnant à la lyre, Orphée charme les animaux par son chant : un lion se couche à ses pieds à côté d'un flamant attentif; deux singes, un chien, un cheval et un paon se joignent à eux, tandis que les nymphes accourent. En 1774, Gluck traduisit en français le texte italien de son opéra *Orphée*. Il en remania aussi la musique, créant ainsi un nouvel opéra : *Orphée et Eurydice* (v. ill. 33).



32. *Iphigénie en Aulide* - Opéra de Gluck (1774) d'après la tragédie de Racine - Teatro alla Scala, Milan, 1958. Dernier acte : Iphigénie a été offerte en sacrifice afin de rendre les vents favorables. La déesse Diane, fléchie par le désespoir général, paraît au dernier instant pour faire grâce à Iphigénie. A son appel, les vagues viennent éteindre le bûcher . Le roi Agamemnon et la reine Clytemnestre, parents d'Iphigénie, entonnent un chant de reconnaissance auquel se joint le chœur du peuple. Dans l'allégresse générale, le vent redevenu propice, gonfle les voiles et les navires reprennent le large, cinglant vers la conquête de Troie. (Cl. Piccagliani, Milan).

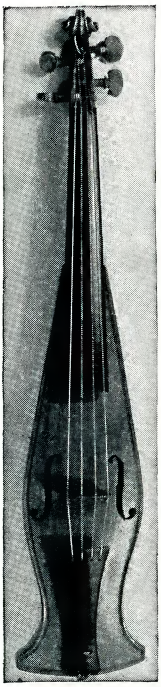
33. *Orphée et Eurydice* - Opéra de Gluck (1774) - Opéra de Munich, 1953 (Cl. Betz, Munich).
Vêtu de noir, Orphée pleure la perte d'Eurydice (air célèbre : *J'ai perdu mon Eurydice...)* Revenue du royaume des morts, Eurydice doit y redescendre par la faute d'Orphée qui a forfait à un serment. Voilée de blanc, elle s'éloigne vers les ombres qui vont l'y ramener. Comme on le voit, le rôle d'Orphée, personnage masculin, est, selon la tradition tenu par une femme, Gluck ayant écrit cette partie vocale dans une tessiture anormalement élevée.

34. *Habit de Musicien* - Grav. de Larmessin (1695) Instruments disparus : *trompe marine* (main droite), *clavecin portatif* (sur la poitrine), *serpent* (hanche gauche). (Cl. B. N.)



35. Le violon et son archet, croquis schématique - Réalisé dès 1530 par les luthiers italiens en partant de la viole, le violon n'a plus changé depuis. Roi des instruments, le plus difficile et le plus émouvant de tous, il est la base fondamentale de l'orchestre des temps modernes.

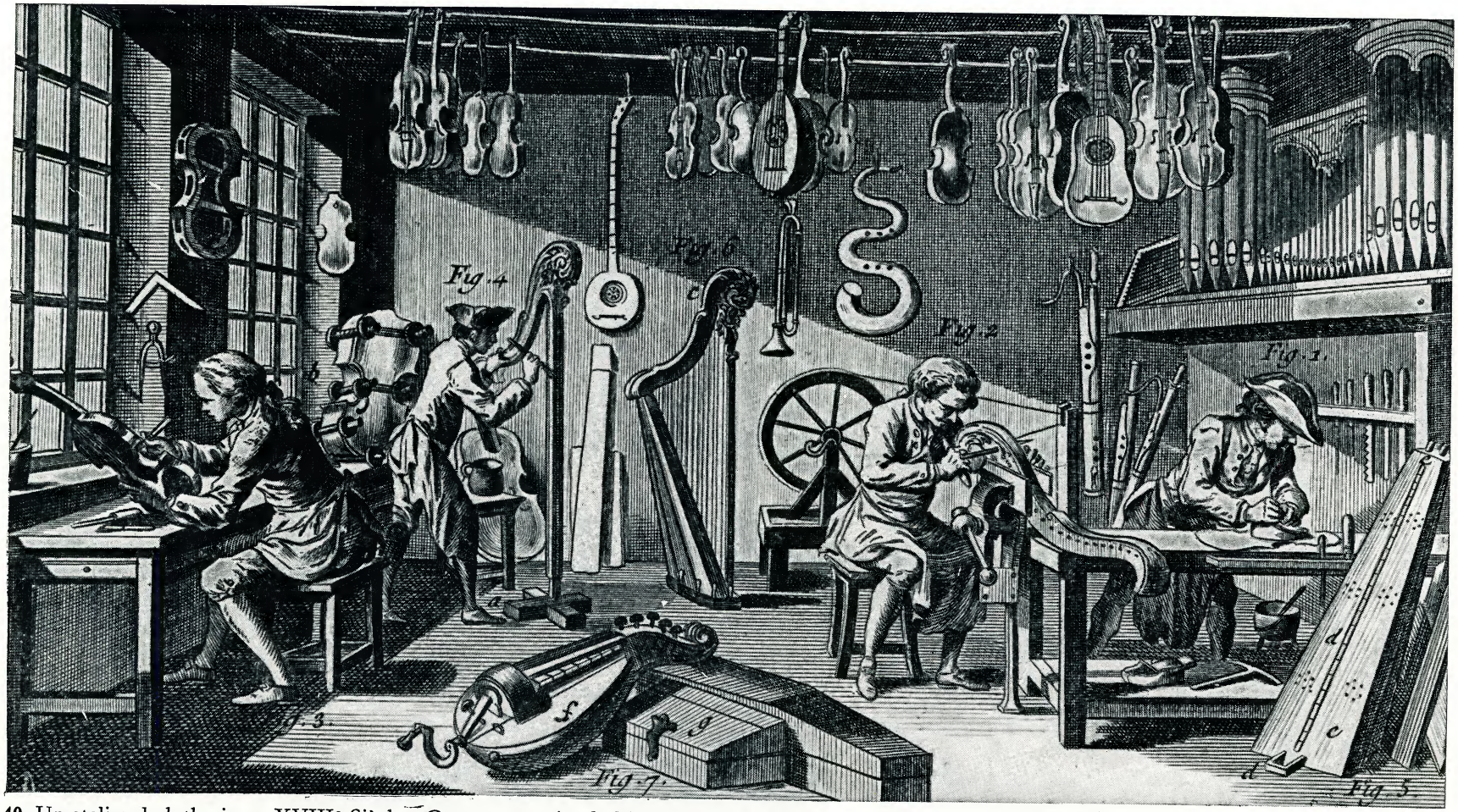
36. Antonio Stradivari, dit Stradivarius (1644-1736) - Peint. de Hamman (Cl. Negri, Crémone). Issu d'une famille patricienne de Crémone en Italie, Stradivari fut élève et collaborateur du grand luthier Amati. Pendant une activité de 70 ans, aidé de ses fils, il éleva l'art de la facture du violon à la perfection suprême. Des violons sortis de son célèbre atelier, il reste dans le monde 250 exemplaires. Le prix de chacun peut atteindre 50.000.000 AF ou plus. Les secrets de Stradivari et le secret du vernis de Crémone sont aujourd'hui perdus ! (v. ill. 39).



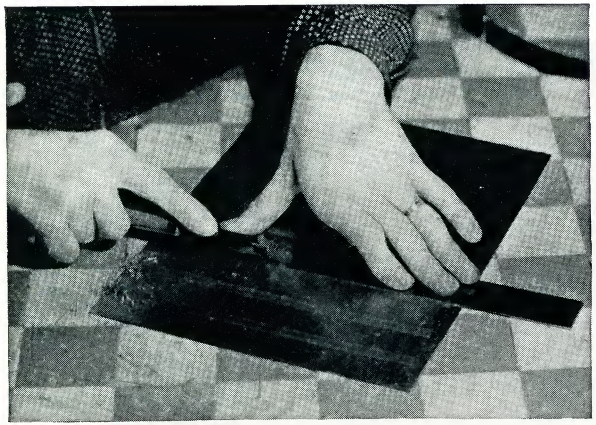
37. Pochette, 1783.
La *pochette* ou *sourdine* était un violon dont l'étroitesse permettait aux *maîtres à danser* de la mettre en poche. Les cordes produisaient les notes du violon, mais en sourdine. En 1792, explorant l'Amérique, le grand écrivain romantique Chateaubriand atteint le pays des Peaux-Rouges : "*...tout à coup* - écrit-il - *se présentent à mes yeux ébaubis les premiers sauvages que j'aie vus... ils étaient une vingtaine, tant hommes que femmes, tous barbouilles, le corps demi-nu, des plumes sur la tête... un petit Français, poudré et frisé, habit vert-pomme, veste de droguet, jabot et manchettes de mousseline, râclait une pochette et faisait danser " Madelon Friquet" à ces Iroquois. Monsieur Violet était maître à danser chez les Sauvages. On lui payait ses leçons en peaux de castors et en jambons d'ours... Monsieur Violet tenant sa pochette entre son menton et sa poitrine, accordait l'instrument; il criait : A vos places ! et toute la troupe sautait comme une bande de démons...*" (Cl. Mus. Mun. La Haye).

38. Henriette de France jouant de la basse de viole - Peint. de Nattier, 1754.
Les violes formaient depuis le Moyen-Age une famille d'instruments à cordes frottées et à archet. Par des transformations successives, elles sont devenues nos instruments à cordes actuels. La *basse de viole* se rapprochait de notre violoncelle. Elle fut la seule à survivre jusqu'au XVIII[e] S. En 1635, le P. Trichet disait des violes : "*Il n'est rien de si charmant que les mignards tremblements qui se font sur le manche et rien de si ravissant que les coups mourants de l'archet*". - Parmi les filles de Louis XV, toutes six douées pour tous les arts, Madame Adélaïde et Madame Henriette furent des musiciennes averties. (Cl. Mon. Hist.)

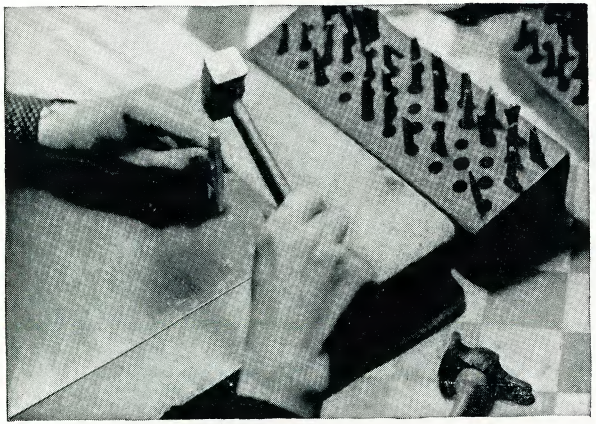
39. Violoncelle aux armes de la famille d'Este, Italie, XVI[e] Siècle (Cl. Orlandini, Modène).
Ce magnifique instrument dont le *fond* est sculpté en haut-relief, est plutôt un objet d'art. En effet, il est peu probable qu'il possède la sonorité produite par la résonance de bois extra-fins et lisses. - Le vernis recouvrant les instruments compose un des éléments essentiels de la qualité du son. Amati et Stradivari, les illustres luthiers de Crémone, avaient composé un vernis dont la couleur, la transparence et surtout l'élasticité sont restées inégalées. Par des analyses chimiques faites sur des débris d'instruments, on en a retrouvé les composants, mais jamais on n'a pu déterminer le dosage des mélanges. Ainsi le secret du célèbre *vernis de Crémone*, gloire de la lutherie, a-t-il disparu pour toujours avec ceux qui l'avaient créé. (v. ill. 36).



40. Un atelier de lutherie au XVIII[e] Siècle - Gravure extraite de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (cl. Giraudon).
Sur le sol, une vielle. De gauche à droite, le premier luthier termine un alto; le second décore une harpe; le troisième perce un trou de cheville d'une harpe; le quatrième rabote le fond d'un violon. Au fond, dans le coin gauche, caisse de violoncelle collée, sous vis de serrage. Au plafond, violes, violons, luth et guitare. Pendus au mur du fond, cistre; au centre, trompette puis serpent. Cet instrument à vent servit jusqu'au XIX[e] S. à accompagner les chantres d'église; il servait également dans les musiques militaires. Les pots montrent l'importance de la colle et des vernis dans un art où tout est précision et ajustage, sans vis métalliques ni pièce d'assemblage. (v. ill. 39 au sujet du vernis de Crémone).

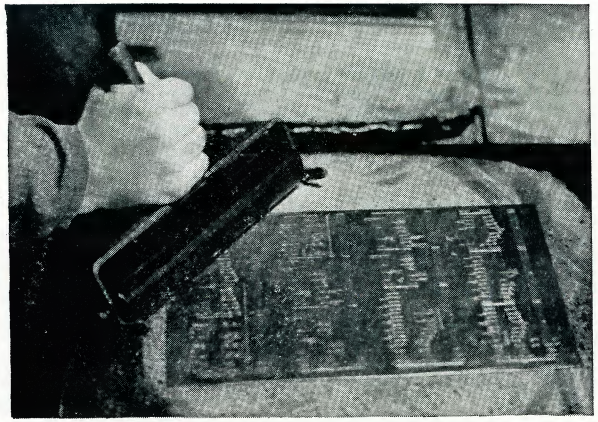


I. Sur la planche d'étain vierge, le graveur a d'abord disposé et dessiné légèrement les portées musicales. Après quoi, il les trace au moyen du *tire-ligne*.

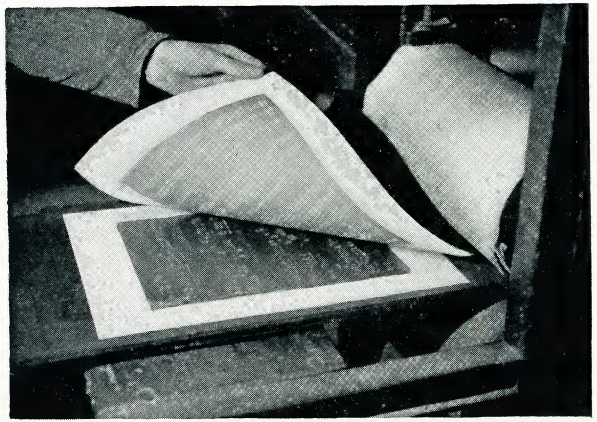


II. Avec les *poinçons* d'acier, le graveur frappe sur la portée les notes et signes. Chaque poinçon reproduit une note, une clef, un signe ou une lettre.

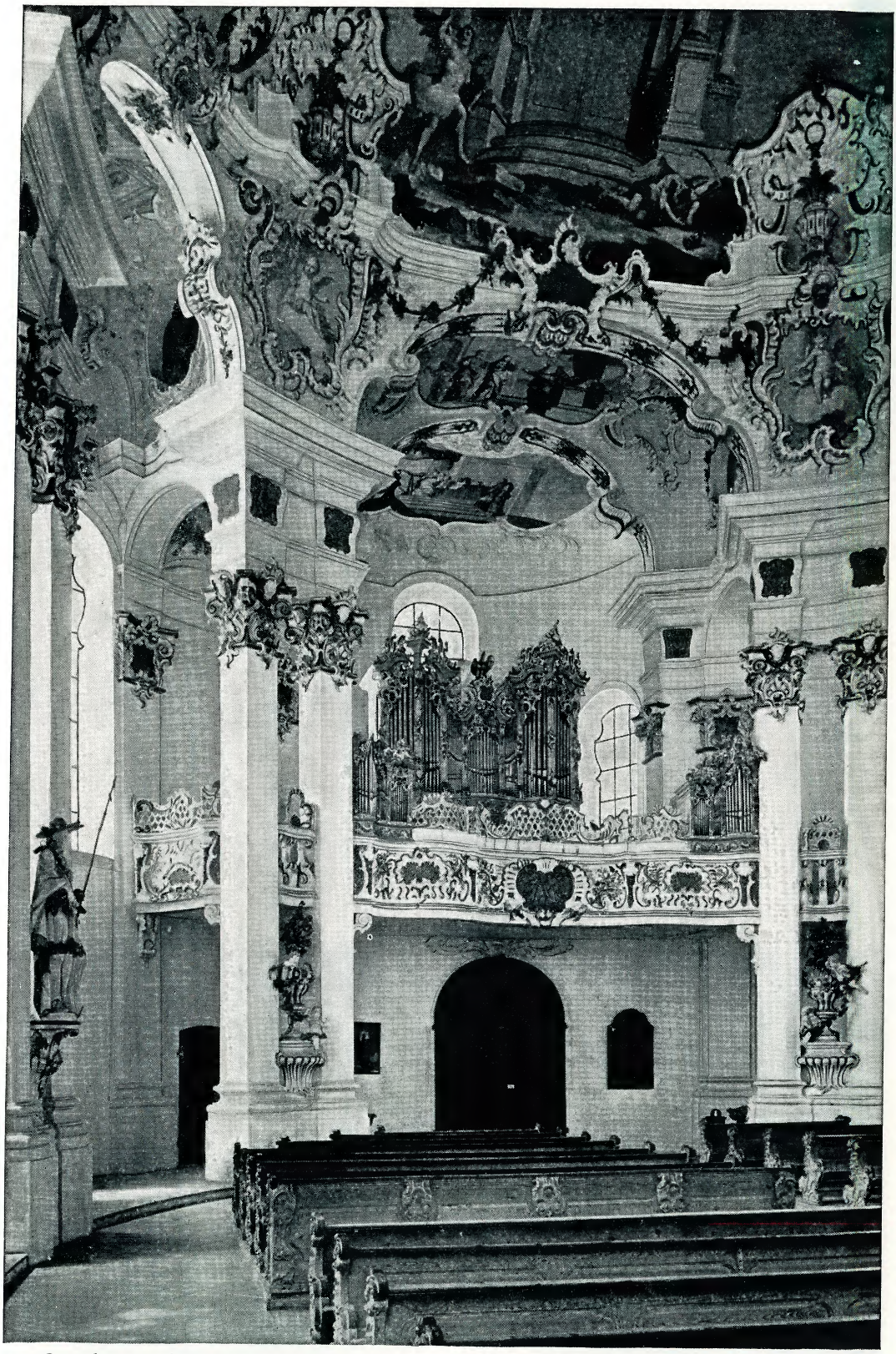
41. La Gravure de la Musique, Paris 1963.
Depuis les temps les plus reculés, la reproduction de la musique était produite par le travail manuscrit des moines qui, souvent, enluminaient magnifiquement leurs copies.
Au début du XVI[e] Siècle, la gravure de la musique sur planches de métal fut inventée par l'Italien Petrucci.
Depuis lors, la technique de cette gravure n'a pas changé. En 1735, J. S. Bach grava de sa propre main quelques unes de ses œuvres. Tous les efforts en vue d'inventer des machines semblables à celles de l'imprimerie typographique, sont restés vains. Rien ne peut remplacer l'art très difficile et très coûteux des graveurs.
Les planches se composent d'un alliage d'étain, de plomb et d'antimoine. Les graveurs *disposent* d'abord leur page de musique et la *dessinent* légèrement. Puis, ils tracent les portées à l'aide du *tire-ligne* à cinq dents. Après quoi, à l'aide des *poinçons* en acier forgé et du marteau, ils *frappent* les notes et les signes, un à un. Certains signes, tels que courbes et liaisons, sont librement gravés sans poinçon, ce qui demande une grande sureté de main.
La difficulté de la gravure est augmentée par le fait que la reproduction étant inversée au tirage, il est nécessaire de graver de gauche à droite et à l'envers (v. ill. II), afin que le tirage apparaisse à l'endroit (v. ill. IV). (Cl. Brabo).



III. La gravure terminée, la musique se trouve reproduite en profondeur et à l'envers dans la planche. Le graveur enduit d'encre bleue la surface plane.



IV. A la presse, une *épreuve* est levée. La musique y apparaît en blanc sur fond bleu et à l'endroit. On relira. On corrigera les fautes sur la planche.



42. Grand Orgue d'un Couvent des Prémontrés à Steingaden en Bavière, 1750. (Cl. Hirmer, Munich) - La décoration, souvent d'une richesse inouïe, des innombrables églises baroques d'Allemagne, d'Autriche et d'Italie apparaît aérée, légère et même pure. En effet, elle se place sur des constructions nouvelles dont l'architecture fut spécialement conçue pour la recevoir, et non en surcharge sur d'anciens monuments romans ou gothiques.

43. Joueur de basson.

44. Joueur de flûte à bec.

45. Joueur de cor simple.

46. Joueur de hautbois d'amour.

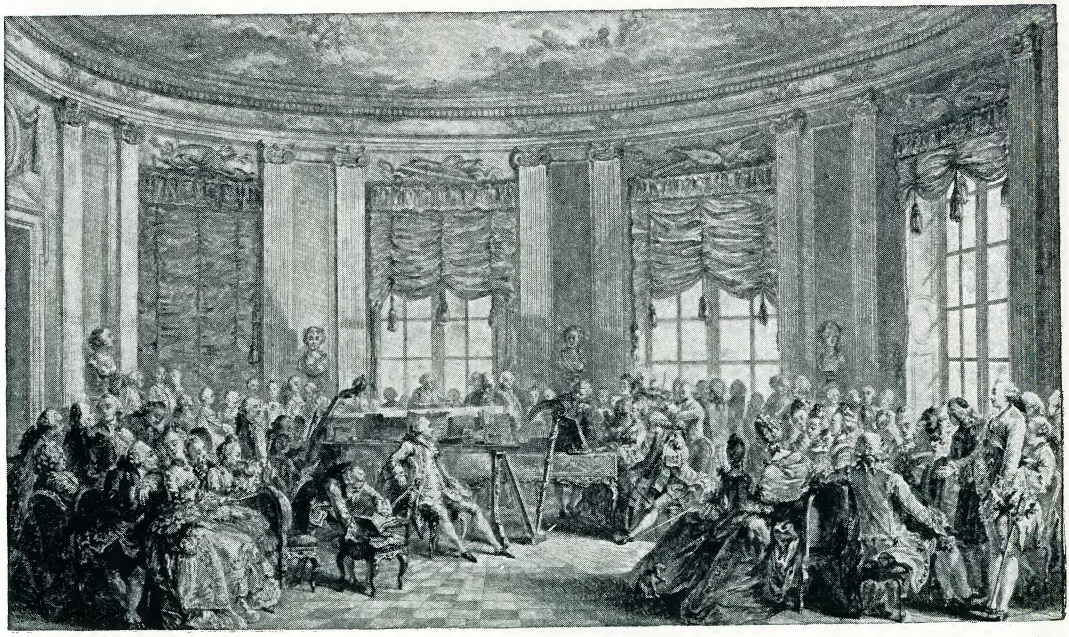
Statuettes de porcelaine colorée, Naples, XVIII[e] Siècle (cl. Wolff et Tritschler, Francfort). Ces personnages, vêtus de soie et de broderies d'or, forment des ensembles admirables atteignant parfois l'effectif d'un orchestre. Elles ornent des crèches et vitrines en Autriche, Allemagne, Italie. Les musiciens sont ici des Ottomans, probablement attachés à la Maison de quelque prince autrichien, après la victoire de Vienne contre les Turcs envahisseurs en 1718, victoire qui marque l'arrêt des invasions turques en Occident.

47. Le Marquis de Dampierre sonnant de la trompe de chasse - Peint. de Oudry, 1728 (Cl. Bouillière) - Les hommes préhistoriques saisirent des coquillages et en firent les premiers cors, puis employèrent des cornes d'animaux. Au Moyen-Age, le cor était petit, en demi-cercle. On cornait *Guerre;* on cornait *Menée* à la chasse; au château on cornait le *Jour*, l'*Eau*, l'*Assiette*, etc. - En 1750, le cor de cuivre, enroulé, entra dans l'orchestre (v. ill. 45). En 1815, on lui adjoignit des pistons: ce fut le cor d'harmonie (v. ill. 96). - Mais en forêt, la trompe de chasse est restée le simple tube circulaire de fin laiton, au son éclatant et pur. En 1723, le Marquis de Dampierre, gentilhomme des chasses à Versailles, créa une trompe circulaire de 4 m 05 de longueur déployée (ci-dessus). Au repos, les trompes étaient passées autour du corps. En 1818, les anciennes coiffures volumineuses ayant cédé la place à la petite toque de velours, le diamètre intérieur fut réduit en enroulant le même tube à trois tours et demi : ce fut notre trompe actuelle. - Avec la trompe, naquirent les *Fanfares*, ailées et chantantes. Le créateur en fut le Marquis de Dampierre. Il en composa de nombreuses pour la Vénerie royale de Louis XV et codifia la musique de chasse : *Fanfares des Animaux* (désignant l'animal chassé), *Fanfares de Circonstance* (signalant le déroulement de la chasse). Ces fanfares font toujours retentir les échos de nos belles forêts de France.

48. Le Bal Paré - Grav. de Chereau d'après A. de Saint-Aubin, fin du XVIII^{e} S. (Cl. B. N.).

49. Le Roi Frédéric II de Prusse (1712-1786) jouant un concerto de flûte dans la salle de concerts du château de Sans-Souci, à Postdam près de Berlin - Peint. de Menzel.

Le Roi-Sergent, créateur de l'armée prussienne et du Grand État-Major, fût un père dur et autoritaire. Véritable "père-fouettard", il éleva ses enfants dans la terreur. De son fils Frédéric, il voulait faire un soldat. Malgré cette éducation le jeune homme resta toujours un ami de la philosophie, des lettres, de la peinture et surtout de la musique, goût qu'il partageait avec sa sœur la Margrave de Bayreuth (v. ill. 18). Devenu roi, Frédéric II, protecteur de Voltaire, fut lui-même poète, compositeur et flûtiste amateur. Bach le caractérisait ironiquement : "*Vous croyez peut-être que le Grand Frédéric aime la musique. Erreur, mon cher, il n'aime que la flûte; et si vous imaginez qu'il aime la flûte, vous vous tromperiez encore, car il n'aime que* sa *flûte.*" Néanmoins, le roi trouvait le plus grand plaisir à des concerts de musique de chambre organisés dans son palais et auxquels il participait activement. Il est ici accompagné d'un clavecin et d'un petit orchestre à cordes pour lequel il avait fait construire par le célèbre luthier Lévenhaupt une douzaine de violons. Ces instruments rarissimes existent toujours et sont considérés par certains spécialistes comme étant égaux en qualité aux meilleurs spécimens de Stradivari (v. ill. 36).

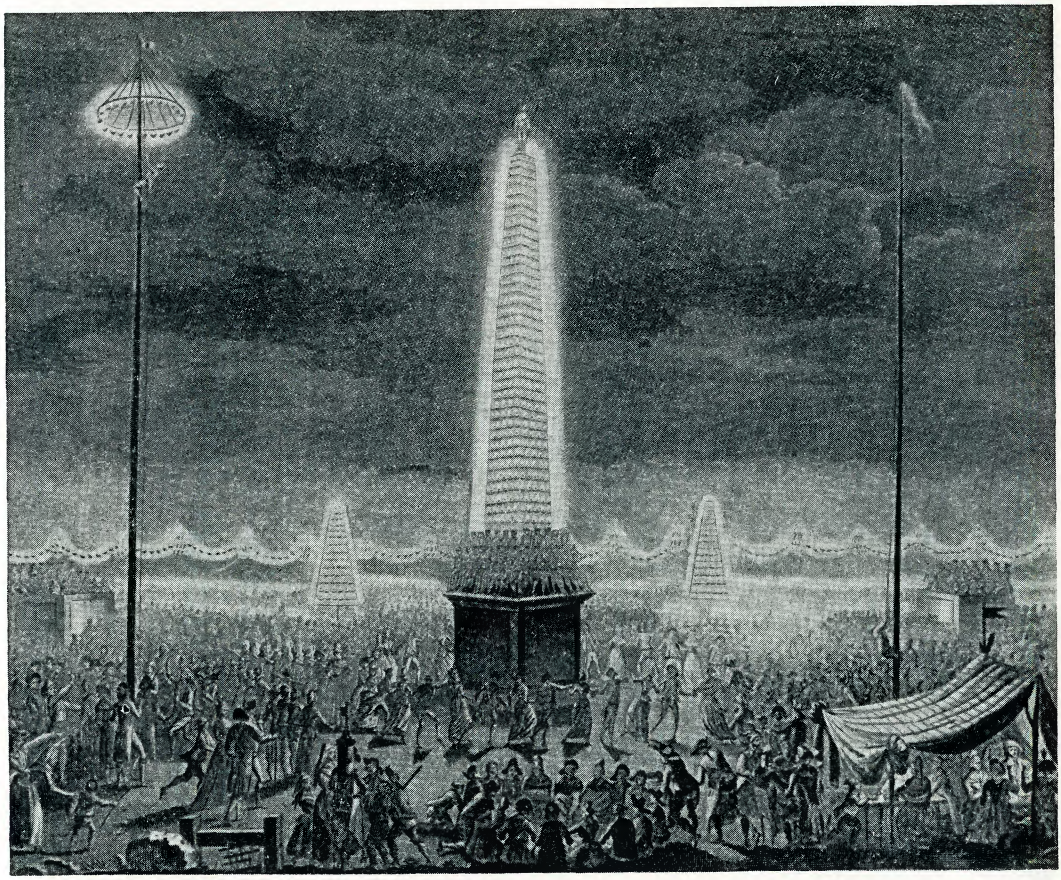


50. Le Concert - Grav. de J. Duclos d'après A. de Saint-Aubin, fin du XVIII^{e} S. (Cl. B. N.).

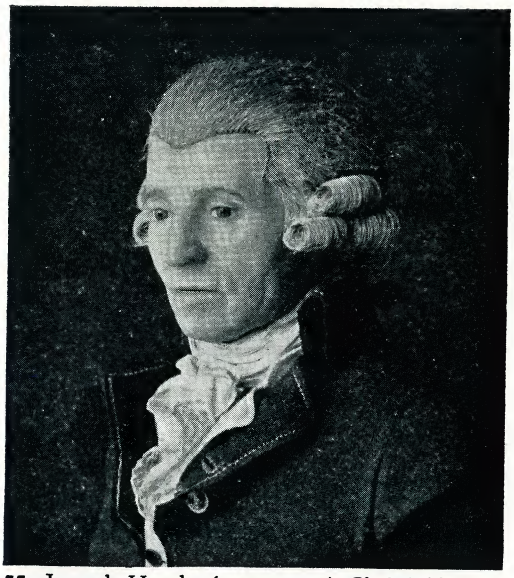
51. *La Courante* - Grav. franç., fin XVIII[e] S. (Cl. B. N.) - Si la *courante* était une danse très ancienne, elle signifiait aussi en *argot:* la colique ...De tous temps, les médecins furent la cible favorite des caricaturistes. Installés devant des locaux réservés à un usage particulier, on les voit ici employer pour faire de la musique de chambre, des ustensiles d'hygiène que Molière avait déjà fait paraître sur scène afin de ridiculiser leurs utilisateurs.

52. *Le Musicien Enragé* - Grav. de Hogarth, Londres, Fin XVIII[e] S. (Cl. B. N.) - Le célèbre Pugnani (1731-1789) premier violon de l'Opéra Italien de Londres, fut aussi compositeur. On le voit ici, à sa fenêtre sur une rue de Londres, exaspéré par l'affreux vacarme qui sévit autour de lui et se bouchant les oreilles.

53. *Playing in Parts* (Jouant ensemble) - Grav. de Gillray, Londres, Fin XVIII[e] S. (Cl. B. N.) - La bourgeoisie montante imitait volontiers les divertissements de la noblesse, s'appliquant, comme elle, à faire de la musique de chambre. L'enthousiasme semble ici l'emporter sur l'art musical... A droite, un *ci-devant*, émigré français, sourit avec ironie, sans se douter des ravages produits par son épée dans la toilette des dames.



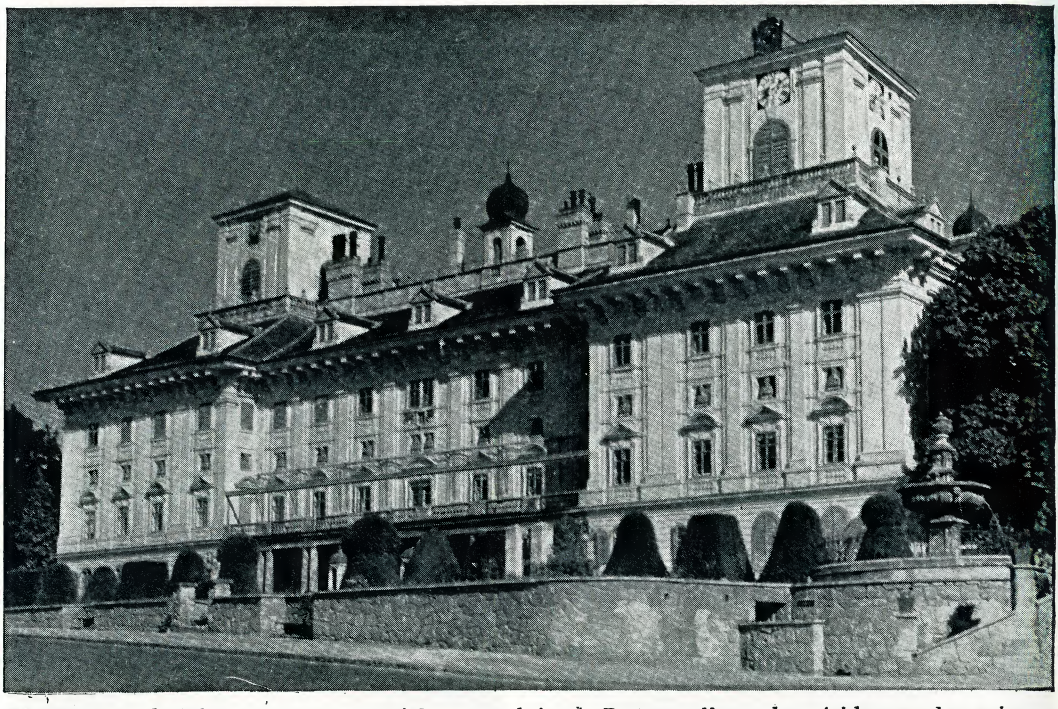
54. *Fêtes et illuminations aux Champs-Élysées* à Paris, en 1790, en mémoire de la Fédération - Les musiciens sont placés sur le socle du monument illuminé et sur deux estrades, à gauche et à droite. De chaque côté, mats de cocagne. Rafraîchissements servis sous la tente. Grav. de Berthault d'après Prieur (Cl. Pic).



55. Joseph Haydn (1732-1809) Cl. Wolfrum, Vienne) - Ce buste de cire colorée, modelé en 1800 est rempli d'une vie d'autant plus saisissante qu'il est habillé des vêtements même du compositeur et qu'il porte sa perruque. La musique de Haydn est toujours empreinte de sérénité et de bonheur. Certains, pensant peut-être à Bach ou à Hændel, lui reprochaient de ne pas écrire une musique suffisamment grave. Il leur répondit : "*Dieu m'a donné un cœur joyeux, alors il me pardonnera de le servir joyeusement!*" - D'origine modeste, la gloire conduisit Haydn jusqu'aux plus hauts sommets. Nommé *Musicae Doctor* de l'Université d'Oxford, il fut présenté au futur roi George IV d'Angleterre qui rendit hommage à son génie.

56. Entrée de la maison de Haydn, à Eisenstadt, en Autriche (Cl. Kreiner, Vienne) - C'est ici, pendant les longues années passées au service des princes hongrois Esterhazy (v. ill. 58) que Haydn écrivit une partie des mille œuvres qui le rendirent célèbre. Haydn fut le véritable créateur de la symphonie. Il représente le lien entre Bach et Beethoven qui fut son élève, dont il avait reconnu le génie et qu'il protégeait. Beethoven ne l'oublia jamais. Il voua à Haydn une grande vénération. Il le prouva une dernière fois le soir de la mémorable exécution de *La Création* à Vienne en 1808 (v. ill. 86). Lorsque le vieux maître, terrassé par l'émotion, s'évanouit, Beethoven se précipita à ses genoux et lui baisa les mains en pleurant.

57. Maison natale de Haydn, à Rohrau, à la frontière entre l'Autriche et la Hongrie (Cl. Mörtl, Vienne) - Voici l'humble demeure du charron qui fut le père d'un des plus grands compositeurs. Malgré sa carrière éblouissante, Haydn resta l'homme simple de ses premières années. - A la cour des Esterhazy, le service des musiciens était très chargé. Alors Haydn écrivit son émouvante *Symphonie des Adieux* au cours de laquelle les instrumentistes quittent leur place un à un, après avoir éteint chacun la bougie de son pupitre d'orchestre. Le prince comprit et les services furent organisés de façon à laisser à tous un repos mérité. Un chef d'œuvre était né!



58. Château de Eisenstadt, en Autriche, non loin de Rohrau, l'une des résidences des princes Esterhazy - Haydn resta au service de quatre princes Esterhazy consécutifs. Le prince Nicolas II, dit *Le Magnifique*, était lui-même un très bon musicien. Seigneur le plus riche de Hongrie et premier mécène de son temps, il était un grand admirateur de Haydn. Plusieurs orchestres, le plus grand comptant 73 musiciens, étaient entretenus au château. Le parc contenait aussi un petit opéra très complet. Des fêtes brillantes pour lesquelles Haydn écrivait la musique, rassemblaient à Eisenstadt les hautes personnalités de l'époque et l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche déclarait: "*Lorsque je veux entendre de la bonne musique, je viens chez Esterhazy.*" (Cl. Hodina, Vienne).

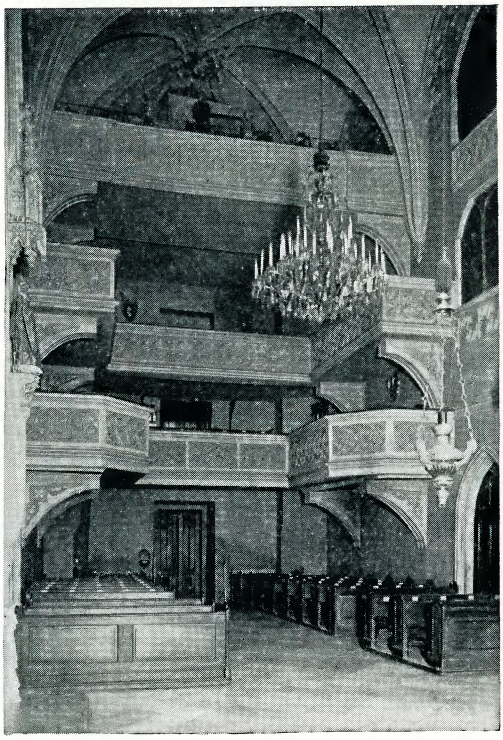
59. Tombe de Haydn à Eisenstadt - En 1820, la famille Esterhazy fit transférer les restes de Haydn dans cette somptueuse chapelle dédiée à son souvenir. On s'aperçut alors que le crâne manquait, volé par des savants de l'époque désirant étudier le crâne d'un génie. Enfin, on le retrouva beaucoup plus tard, après qu'il eût passé par de nombreuses mains. En 1954, au cours d'une émouvante cérémonie, il put ainsi rejoindre le corps dont il avait été séparé cent quarante cinq ans plus tôt. Depuis 1820, des cierges, perpétuellement renouvelés, éclairent le tombeau.

60. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) - Peint. de Zoffany, 1765 (Cl. Mozarteum, Salzbourg) - A l'âge de neuf ans, pendant son séjour à Londres, voici *l'enfant prodige* qui enthousiasma les foules d'Europe. Il tient entre ses mains un nid de rossignol, le plus émouvant des oiseaux chanteurs...

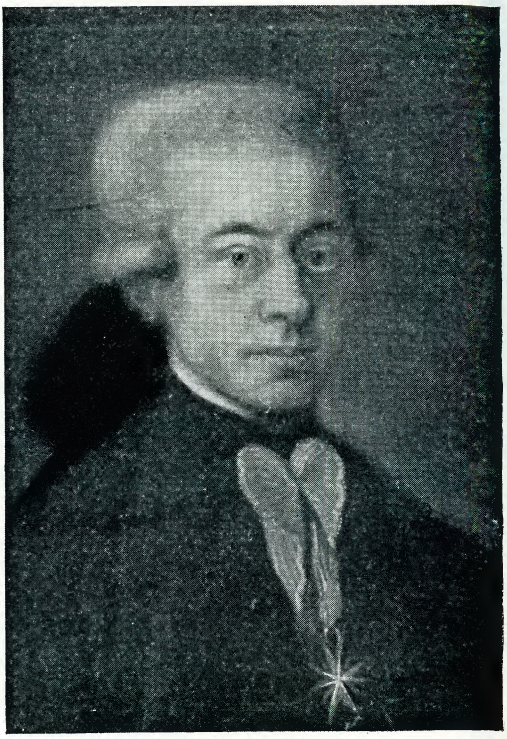
61. Rue de Salzbourg, Autriche, où se trouve la maison natale de Mozart (Cl. Defner, Igls) - Ici vit le jour le génie le plus pur et le plus mystérieux de la musique. Pendant sa trop courte vie, Mozart créa des œuvres nombreuses, très variées, à jamais immortelles et qui ne cesseront d'enchanter les cœurs.

62. Mozart et son Père - Sanguine de Carmontelle, 1764 (Cl. Atlantis, Zurich) - L'excellent musicien qu'était Léopold Mozart, sut très tôt discerner le génie précoce de son fils. Il fut son premier maître. Jusqu'à sa mort, en 1787, il l'encouragea et le guida de ses conseils et de ses critiques affectueuses.

63. *L'Amitié de deux Génies.* Haydn et Mozart - Gr. de Bénedetti (Cl. Mozarteum, Salzbourg) - Devenu un maître célèbre et arrivé au faîte de sa glorieuse carrière, Haydn dit un jour au père de Mozart: "*En toute honnêteté, je vous le déclare devant Dieu, votre fils Wolfgang est le plus grand de tous les compositeurs*".



64. Chapelle du Palais Impérial à Vienne (Cl. Alpenland, Vienne) - Selon la vieille tradition, aujourd'hui encore, la Messe y est le plus souvent accompagnée par de la musique de Mozart.



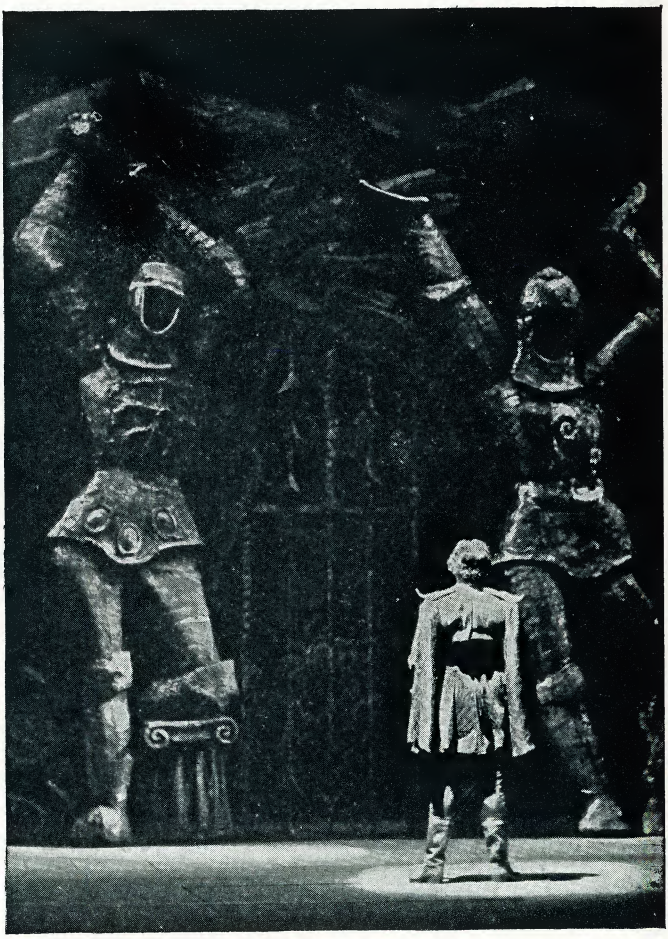
65. Mozart décoré de *l'Éperon d'or*, 1777 - Portrait offert par Mozart au P. Martini qui, à Bologne, dans sa jeunesse lui avait enseigné le contrepoint. (Bibl. Mus. Martini, Bologne).

66. *L'enterrement du Pauvre* - Grav. de Vigneron, trouvée dans la succession de Beethoven (Cl. B. N.) Tragique solitude ! Poignante tristesse ! Voici comment fut enterré un des plus grands génies de la musique ! Après une vie assaillie de difficultés matérielles, celui qui laissa à l'humanité un inépuisable héritage de chefs-d'œuvre immortels, mourut dans le dénuement. Le corbillard des pauvres et la fosse commune furent, ici-bas, son dernier lot.

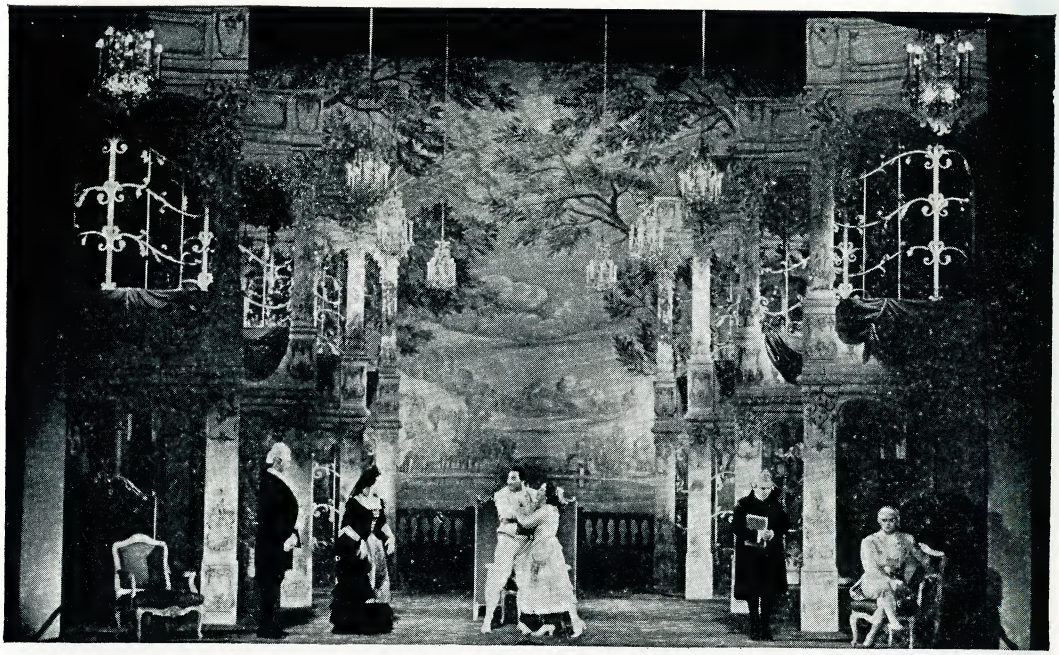
67. Salzbourg (Cl. Defner, Igls) - Située au point de rencontre de l'Allemagne, de l'Autriche et de l'Italie, Salzbourg réunit le caractère de ces trois pays en une synthèse dont le génie imprègne la musique même de Mozart - Salzbourg contient un très curieux cimetière ancien, illuminé la nuit. Au crépuscule, les innombrables carillons retentissent dans la vallée; le vieil orgue à cylindre résonne du haut des fenêtres du château et répand sur la ville ses sonorités graves et mystérieuses. Tout enfant, Mozart recueillit à Salzbourg des impressions ineffaçables dont l'évocation apparaîtra dans ses œuvres (v. *Don Giovanni*, ill. 74). Le culte de Mozart est pieusement conservé à Salzbourg où le célèbre Festival annuel est en grande partie consacré à des représentations exemplaires de ses œuvres.

68. *Idomeneo* - Opéra de Mozart (1781) - Opéra de Munich, 1956 (Cl. Betz, Munich) - Après des œuvres plutôt conventionnelles, cet opéra marque la première manifestation du génie personnel de Mozart.

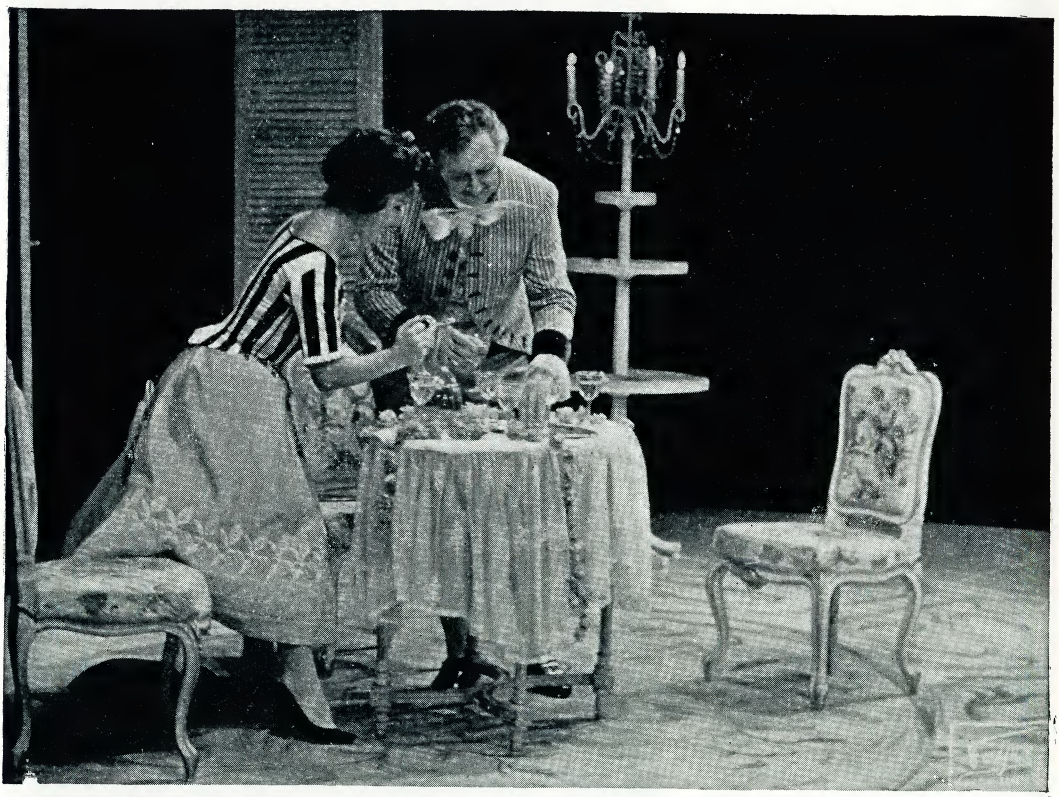
69. *La Flûte Enchantée* - Opéra de Mozart - (1791) - Opéra de Munich, 1957 (Cl. Betz, Munich)
Acte I. La Reine de la Nuit, entourée de ses fées, apparaît au jeune prince Tamino dans la splendeur du ciel étoilé. Elle l'encourage à entreprendre la délivrance de sa fille Pamina, lui promettant sa main. Malgré son aspect radieux, la Reine incarne dans cette œuvre le principe du Mal, s'opposant au magicien Zarastro qui personnifie la Sagesse et la Vertu. - Ce rôle, écrit pour une voix de *coloratura* très aigüe, est un des plus ardus de la littérature lyrique et constitue la pierre d'achoppement pour une cantatrice arrivée au faîte de son art. - L'action du libretto, faite de trop d'éléments disparates, est assez confuse; mais la partition se place parmi les plus belles et les plus riches de la musique.



70. *La Flûte Enchantée* - Théâtre de Nuremberg, 1958 (Cl. Ulrich, Nuremberg) - Acte II. Deux géants en armes défendent l'accès de la route qui mène au but. Le prince Tamino s'apprête à affronter les épreuves du feu et de l'eau que Pamina partagera avec lui. Ils en triompheront, soutenus par les sons purs de la flûte magique donnée par les fées, symbole de la puissance de l'âme face à la fragilité humaine. - L'action se place dans le domaine du fantastique absolu, et représente en musique la première manifestation du Romantisme. Des éléments de féérie s'y mêlent à des symboles d'ésotérisme. Des scènes de mystique religieuse s'y opposent à des passages burlesques.

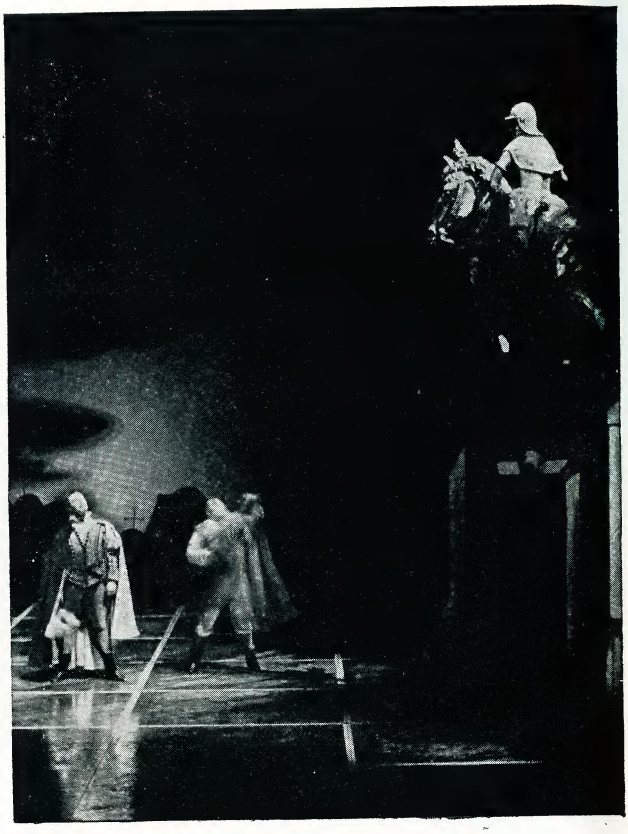


71. *Le Mariage de Figaro* - Opéra de Mozart (1786) - Opéra de Munich, 1961 (Cl. Betz, Munich) - Acte I. Dans le palais de leur maître le comte Almaviva, Figaro et Suzanne sont à la veille de se marier. Mais autour d'eux, des intrigues se tissent : le comte convoite lui-même Suzanne; la vieille gouvernante voudrait, elle, épouser Figaro. Dans un air célèbre, Figaro jure, malgré tout, d'arriver à ses fins. - Cet opéra est tiré de la comédie de Beaumarchais qui créa un célèbre scandale à l'époque.

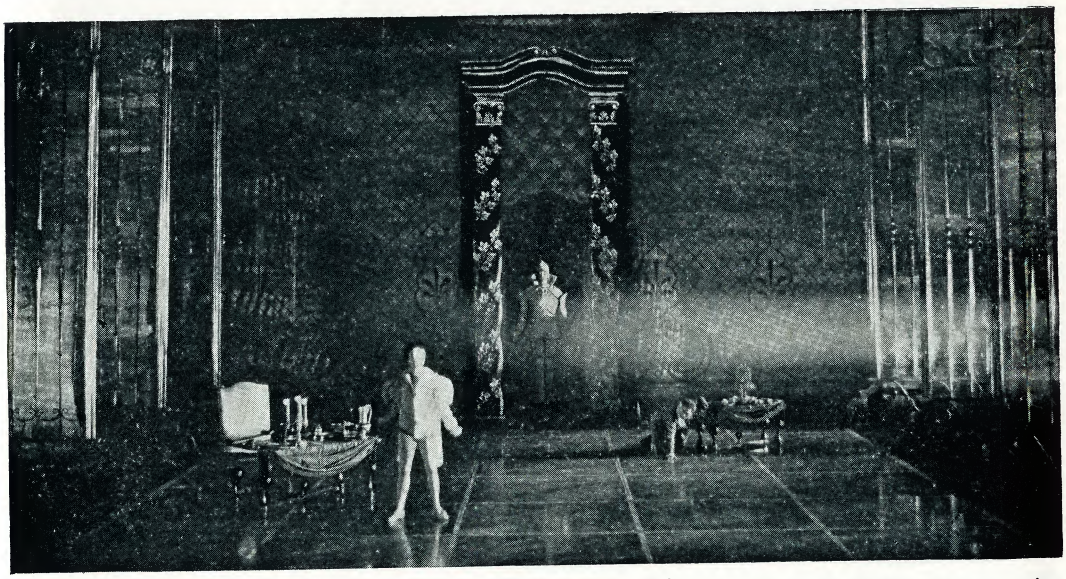


72. *Cosi fan Tutte... !* - Opéra-bouffe de Mozart, livret de Da Ponte (1790) - Opéra de Vienne, 1962. - Acte II. Préparatifs du souper pour le double mariage. - Écrite sur un sujet léger, pleine de quiproquos multiples, remplie de déguisements et rappelant certaines comédies de Marivaux, cette œuvre est marquée d'une certaine amertume désenchantée causée par l'inconstance des femmes : " *...ainsi font-elles toutes !* " Mais elle conclut : il faut les aimer telles qu'elles sont... (Cl. Fayer, Vienne).

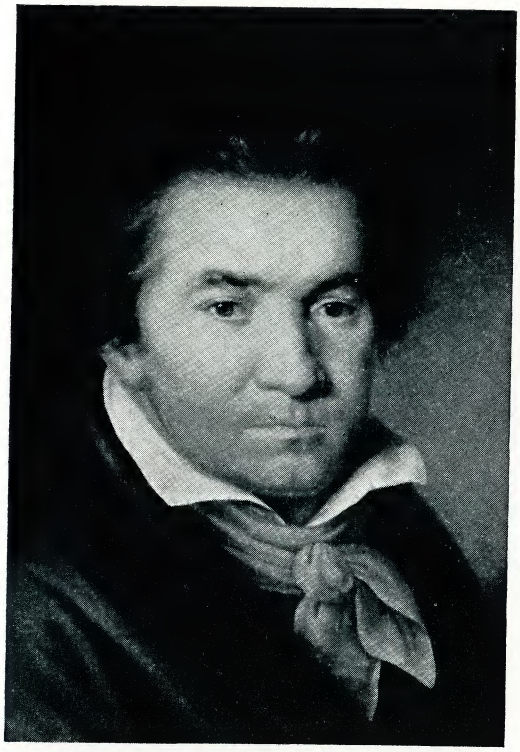
73. *Don Giovanni* - Opéra de Mozart (1787) - Opéra de Vienne, 1960 (Cl. Fayer, Vienne) - Acte I. Don Juan offre un bal à la jeune Zerline pour son mariage. Attiré par sa beauté, il tente de la séduire. Don Juan et Zerline chantent un admirable duo d'amour. Mais pour Don Juan, personnage légendaire déjà maintes fois mis en scène notamment par Molière, Zerline ne serait qu'un nom de plus à inscrire sur la liste fameuse des 1003 conquêtes du séducteur, liste tenue par le fidèle valet Leporello ! - *Dramma Giocoso*, drame gai, le titre que donna Mozart à ce grand chef-d'œuvre, en évoque bien le caractère à la fois gracieux et tragique.



74. *Don Giovanni* - Opéra de Munich, 1959 (Cl. Betz, Munich) - Acte II. Au cimetière, devant la statue du Commandeur, père de Donna Anna, tué en duel par Don Juan. Aux vantardises cyniques de Don Juan et de Leporello, se mêle subitement, effrayante et chargée de menace, la voix d'outre-tombe de l'*homme de pierre*. En guise de réponse, Don Juan lui lance par défi une insolente invitation à souper. A la terreur du valet, la statue accepte.

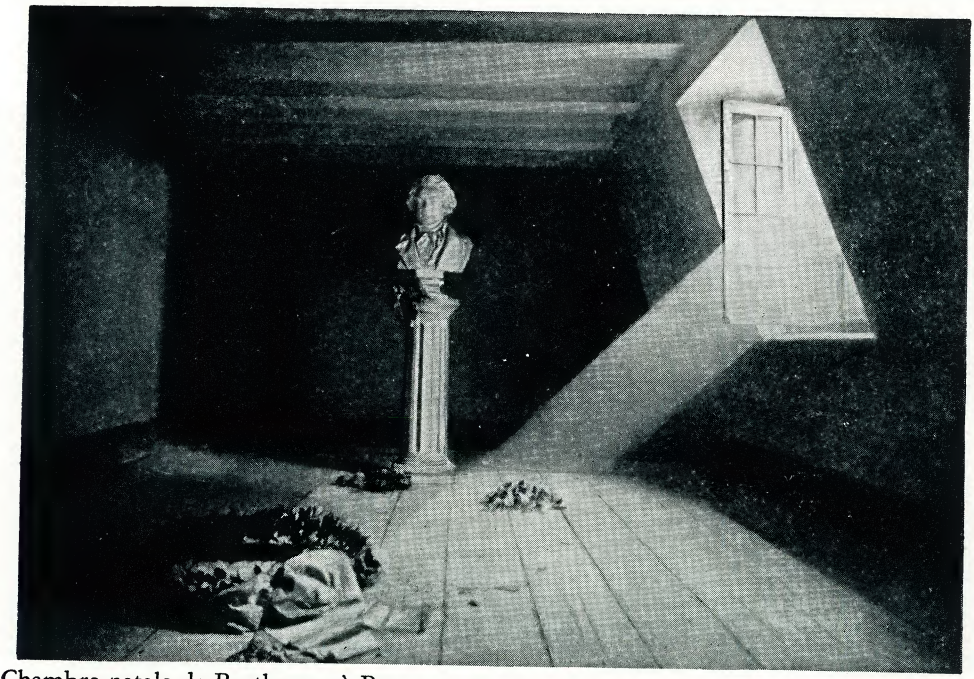


75. *Don Giovanni* - Opéra de Munich 1959 (Cl. Betz, Munich) - Fin. La statue du Commandeur s'est rendue à l'invitation de Don Juan. Incarnation de la justice, elle s'avance, inexorable, dans la salle du festin. A ses accusations sombres et glacées, Don Juan répond par un nouveau défi. Alors l'homme de pierre saisit la main impudemment tendue par son hôte. Le sol s'entrouvre. Don Juan est précipité dans les flammes. L'atroce châtiment punit le cynisme et la dissipation de celui qui, poursuivant son seul plaisir, se riait des vies brisées sur son passage.

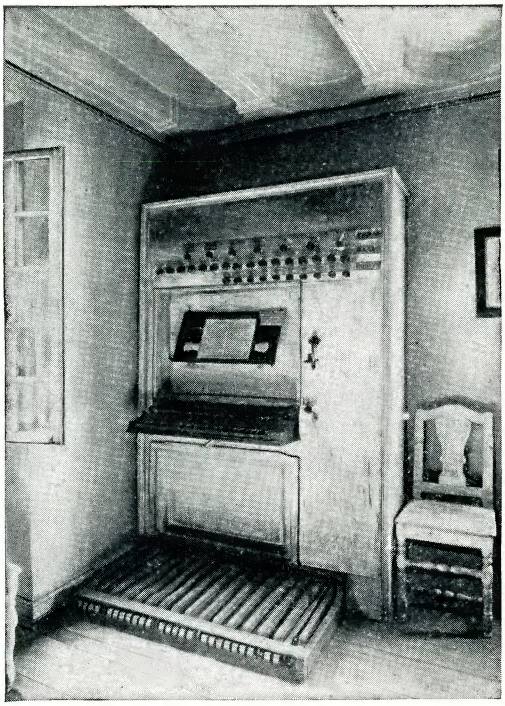


76. Ludwig van Beethoven (1770-1827) - Peint. de Mähler, 1815 - Aucune classification ne peut convenir à l'œuvre immense et géniale de Beethoven, à son caractère profond, sublime, à la fois universel et puissamment personnel. L'Art Musical en est marqué à jamais. (Cl. Musikfreunde, Vienne).

77. Maison natale de Beethoven à Bonn - Ce lieu de pélérinage et de ferveur artistique abrite aujourd'hui un émouvant musée. On y a groupé d'inappréciables souvenirs : manuscrits, correspondance, premières éditions, instruments de musique, objets personnels ayant appartenu à Beethoven (Cl.. Peters).

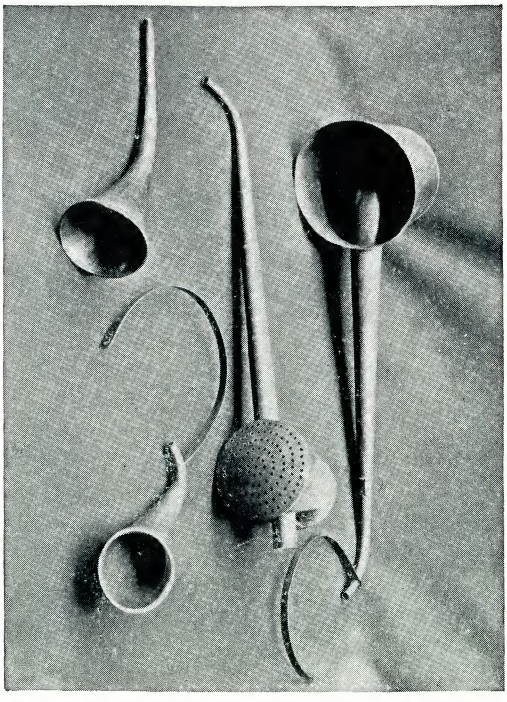


78. Chambre natale de Beethoven à Bonn - Comme beaucoup de grands musiciens, Beethoven vit le jour dans un cadre modeste (v. ill. 57, 61). La nudité impressionnante de cette chambre, sanctuaire de la musique, a été volontairement respectée. - En Beethoven, le génie musical n'a d'égal que l'élévation de la pensée. Après sa surdité, il répétait que, s'il ne se considérait plus vis-à-vis de lui-même réellement comme un homme, du moins il pensait pouvoir le rester pour les autres... (Cl. Peters).

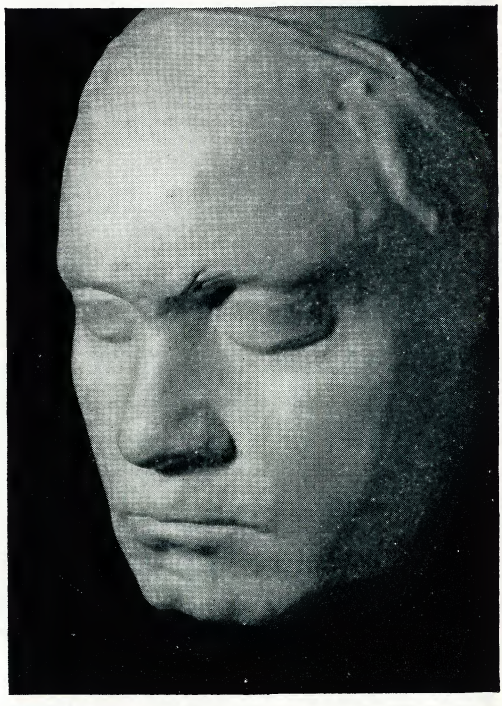


79. Orgue du Couvent des Frères Mineurs à Bonn (Autor. Beethovenhaus, Bonn) - Dès l'âge de neuf ans, et jusqu'à son départ pour Vienne, Beethoven remplaça l'organiste de ce Couvent de Bonn et assura chaque matin sur ce très modeste instrument l'accompagnement de la première Messe.

80. Forêt de Mödling près de Vienne (Cl. Kreiser, Vienne) - Promenade favorite de Beethoven qui trouvait son inspiration dans la beauté solitaire du site. "*Ici je ne suis pas torturé par ma malheureuse infirmité... Il me semble qu'à la campagne chaque arbre me fasse entendre sa voix...*"



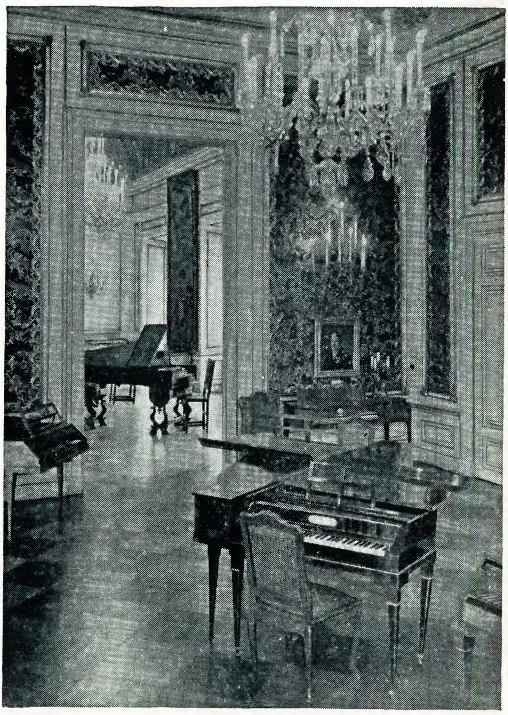
81. Cornets acoustiques de Beethoven (Autor. Beethovenhaus, Bonn) - Malzel, inventeur du métronome et fabricant d'instruments de musique mécaniques et d'automates musiciens, avait imaginé ces cornets pour pallier la surdité de son ami Beethoven..



82. Masque de Beethoven par Klein, 1812 (Autor. Beethovenhaus, Bonn) - Il ne s'agit pas d'un masque mortuaire, mais d'un moulage pris sur Beethoven âgé de 42 ans. Ce plâtre servit de modèle pour des portraits et évita les séances de pose.

83. Heiligenstadt près de Vienne (Cl. Defner, Igls) - Beethoven passa une grande partie de l'année 1817 dans cette maison paysanne. Le cadre campagnard lui apportait la quiétude. Loin des foules bruyantes, Beethoven put se consacrer à la composition de ses immortelles symphonies. C'est dans le recueillement de cet ermitage qu'il écrivit en 1802 son fameux *Testament de Heiligenstadt*, profession de foi et témoignage de sa philosophie morale et artistique. - "*Que puis-je faire?*" écrivit-il : "*... être plus que le destin!*" Cent ans après, le célèbre auteur Romain-Rolland écrivit : "*Toute la vie de Beethoven fut un combat entre l'Ame et le Destin.*"

84. *Remise des Clefs de Vienne à Napoléon* - Peint. de Girodet (Cl. Musées Nationaux). Austerlitz, 1805 ! Mozart vient de mourir à Vienne, Haydn y est célèbre, Beethoven y devient illustre; Schubert âgé de 8 ans, y fait ses débuts. La vénérable capitale de la musique tombe aux mains du grand capitaine poursuivant ses éphémères conquêtes...



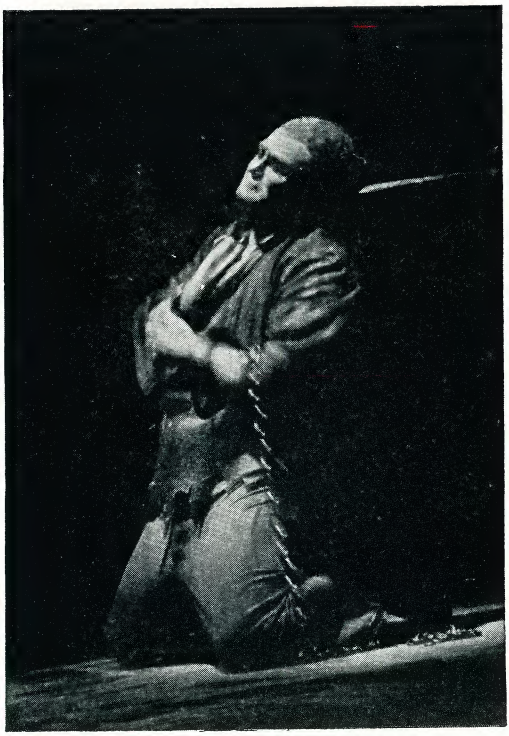
85. Palais Pallavicini Vienne (Cl. Kunsthist. Museum, Vienne) - Les luxueux salons de ce palais abritent aujourd'hui le Musée Autrichien d'Instruments de Musique Anciens. Il y a 150 ans, l'aristocratie mélomane de Vienne s'y réunissait pour y rencontrer les artistes de l'époque, parmi lesquels on comptait le grand musicien Beethoven.

86. *La Création* - Oratorio de Haydn (1808) - Aquarelle de Wiegand formant le couvercle d'un écritoire offert à Haydn par la princesse Esterhazy (Cl. Alpenland, Vienne).
Cette audition de *La Création* eût lieu dans la magnifique salle des fêtes de l'Ancienne Université de Vienne, construite par un architecte français en 1755. Une assistance brillante et nombreuse s'y pressait pour célébrer le 76e anniversaire de Haydn, alors au sommet de la célébrité et dont ce fut la dernière sortie en public. Beethoven qui vénérait le vieux maître, avait tenu a y assister. Il manifestait ainsi une fois de plus sa gratitude pour les enseignements et pour la protection que Haydn lui avait autrefois prodigués dans sa jeunesse (v. ill. 56).

87. Enterrement de Beethoven, à Vienne, le 29 mars 1827 - Peint. de Stöber (Autor. Beethovenhaus, Bonn).
Vienne était devenue la deüxième patrie de Beethoven. Plaque tournante militaire, politique, religieuse et musicale de l'Europe, la capitale de l'immense Empire lui avait accordé sa Citoyenneté d'Honneur. Au moment du dernier adieu, elle lui prouvait son admiration et son regret de le perdre. Plus de vingt mille personnes vinrent rendre un dernier hommage à celui qui restera l'un des plus puissants génies universels de tous les temps. - Deux ans avant la mort de Beethoven, ses deux plus grandes œuvres, la *Missa Solemnis* et la *IXe Symphonie*, avaient été publiées par une souscription couverte par les rois de France, de Prusse, de Danemark et de Saxe, les ducs de Toscane et de Hesse, le tzar, les princes Galitzine et de Radzivill, témoignage de la gloire qu'il avait atteinte! Cette gloire cependant ne lui fit jamais perdre sa profonde humilité devant les valeurs imprescriptibles de l'esprit et de l'art : "*Le sacrifice de soi-même à l'art divin...*" disait-il (v. ill. 66).

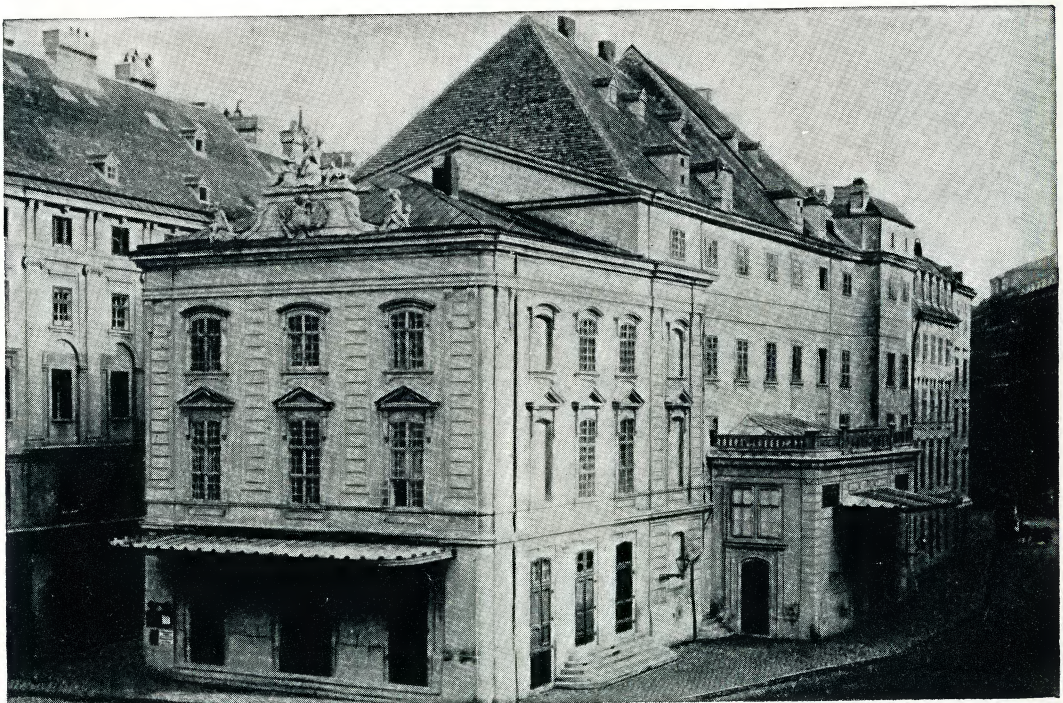
88. *Fidelio* - Unique opéra de Beethoven, 1805 - Opéra de Hambourg, 1951 (Cl. Dümler, Hambourg) - Acte I. Les détenus politiques, sortis pour un court moment de leurs cachots, chantent tristement : *"Oh quel bonheur de respirer l'air libre du ciel...!"*

89. *Fidelio* - Opéra de Munich, 1954 (Cl. Betz, Munich) - Acte II. Léonore, épouse de Florestan, s'est introduite dans la prison sous un travesti et sous le nom de Fidelio. Elle protègera son époux contre les desseins criminels de Pizarro.



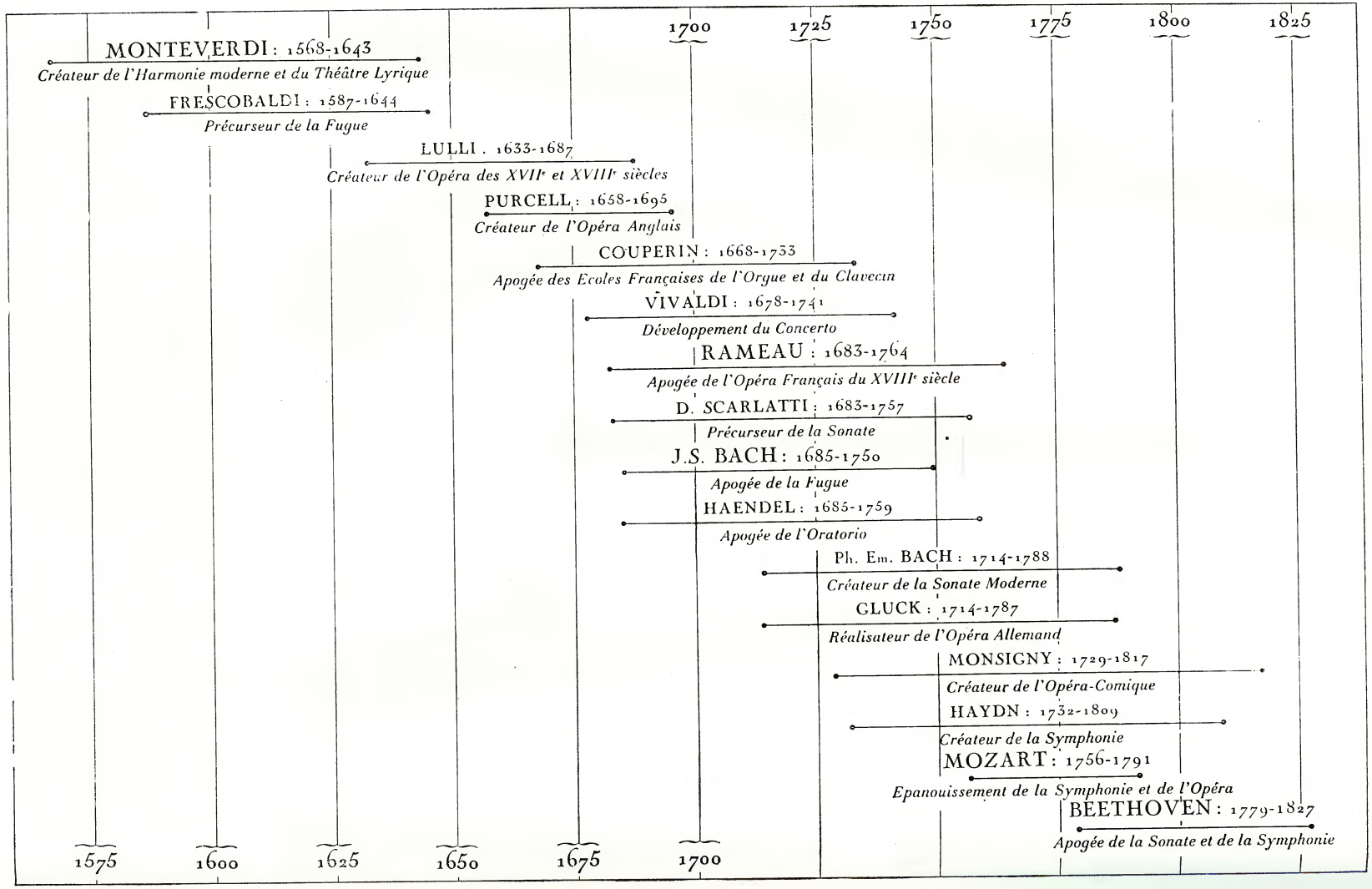
90. *Fidelio* - Opéra de Vienne, 1961 - Acte II. Arbitrairement détenu par l'impitoyable gouverneur Pizarro, l'infortuné Florestan, chargé de chaînes, chante toute sa détresse. Il ignore la présence toute proche de Léonore, ainsi que la visite imminente du Ministre Impérial... (Cl. Fayer, Vienne).

91. *Fidelio* - Grav. de Grüner, Vienne 1805 - Acte II. Pizarro veut mettre à mort Florestan avant l'arrivée du Ministre. Mais Léonore s'interpose et déjà, des profondeurs des prisons, on entend retentir les trompettes annonçant le Ministre Impérial venant en libérateur. (Cl. Nationalbibliothek, Vienne).



92. *Karntnerthor-Theater* à Vienne - Ce théâtre construit en 1808, devenu Opéra de la Cour d'Autriche en 1858 et aujourd'hui disparu, resta longtemps un des haut-lieux de la musique européenne. En 1824, un public enthousiaste y assista à la 1re audition d'extraits de la *Missa Solemnis* de Beethoven et à la création de sa *IXe Symphonie* (Cl. Nationalbibliothek, Vienne).

Londres
PURCELL
HÆNDEL
Berlin
Bruxelles
MONSIGNY
GOSSEC
Liège
GRETRY
Bonn
BEETHOVEN
Halle
HÆNDEL
Eisenach
BACH
Weimar
Ph.Em.BACH
Paris
Versailles
LULLI
COUPERIN
Weidenwang
GLUCK
Prague
Dijon
RAMEAU
Salsbourg
MOZART
Vienne
Rohrau
HAYDN
MONTEVERDI
Crémone
Venise
VIVALDI
Ferrare
FRESCOBALDI
Florence
LULLI
Naples
D. SCARLATTI
LES PLUS GRANDS MUSICIENS
LES PRÉCURSEURS - LES CRÉATEURS
DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE
LEURS LIEUX DE NAISSANCE
B. la R. Éd.-Imp.

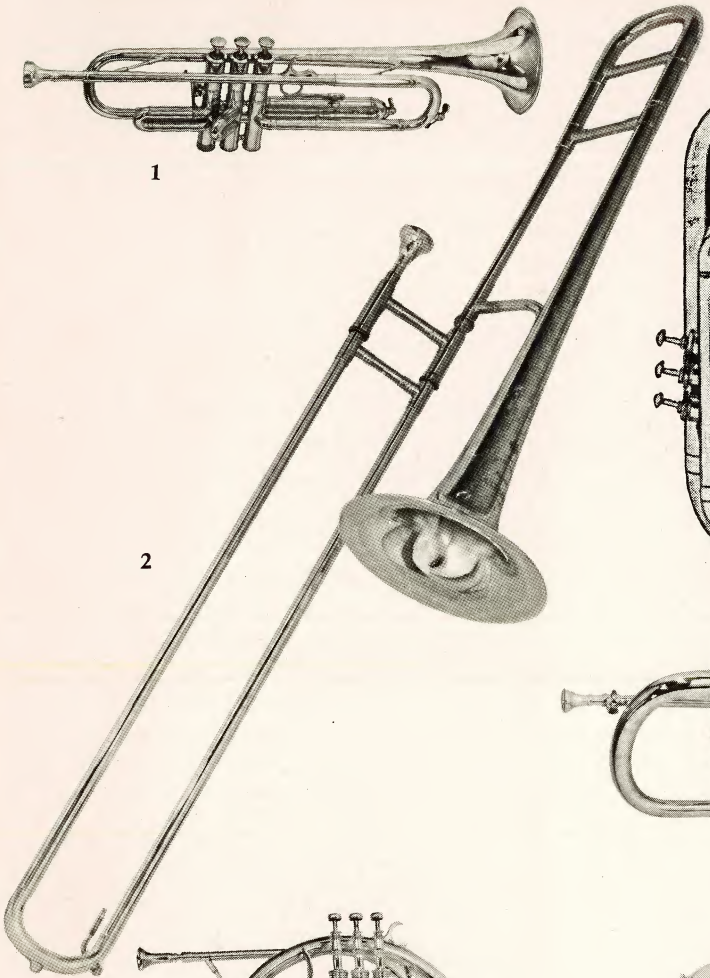

1700
1725
1750
1775
1800
1825
MONTEVERDI : 1568-1643
Créateur de l'Harmonie moderne et du Théâtre Lyrique
FRESCOBALDI : 1587-1644
Précurseur de la Fugue
LULLI . 1633-1687
Créateur de l'Opéra des XVII^e et XVIII^e siècles
PURCELL : 1658-1695
Créateur de l'Opéra Anglais
COUPERIN : 1668-1733
Apogée des Ecoles Françaises de l'Orgue et du Clavecin
VIVALDI : 1678-1741
Développement du Concerto
RAMEAU : 1683-1764
Apogée de l'Opéra Français du XVIII^e siècle
D. SCARLATTI : 1683-1757
Précurseur de la Sonate
J.S. BACH : 1685-1750
Apogée de la Fugue
HAENDEL : 1685-1759
Apogée de l'Oratorio
Ph. Em. BACH : 1714-1788
Créateur de la Sonate Moderne
GLUCK : 1714-1787
Réalisateur de l'Opéra Allemand
MONSIGNY : 1729-1817
Créateur de l'Opéra-Comique
HAYDN : 1732-1809
Créateur de la Symphonie
MOZART : 1756-1791
Epanouissement de la Symphonie et de l'Opéra
BEETHOVEN : 1779-1827
Apogée de la Sonate et de la Symphonie
1575
1600
1625
1650
1675
1700

93. Les instruments à vent d'aujourd'hui - *LES BOIS*

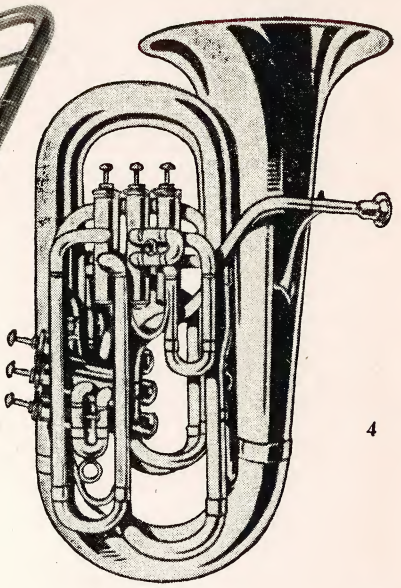
1. Flûte (v. ill. 10, 44, 49, 53) — 2. Hautbois (v. ill. 46, 52) — 3. Clarinette — 4. Clarinette basse 5. Cor anglais — 6. Saxophone — 7. Basson (v. ill. 7, 43)

On a vu que les instruments à *Cordes* étaient fixés dans leur forme définitive dès le début du XVI[e] siècle (v. ill. 35-39), et de plus, qu'ils avaient alors atteint un degré de perfection jamais surpassé depuis (v. ill. 36 et 39). Les *Bois*, au contraire, étaient, à la même époque au stade du balbutiement. Depuis, l'amélioration constante de la facture instrumentale (emploi de bois extra-durs d'Outre-Mer, addition des clés, invention des mécanismes et de leurs combinaisons, précision de la perce, etc...) a amené un tel progrès dans la justesse, la précision, la régularité et l'étendue des sons, que l'harmonie sonore de l'orchestre contemporain n'a aucun rapport avec la discordance d'autrefois. Une plaisanterie dit que si J.-Ph. Rameau ou J.-S. Bach pouvaient entrer aujourd'hui dans la salle d'un concert exécutant de leur musique, ils ne manqueraient pas de demander : " De qui donc est cette œuvre ? " Aussi, les compositeurs n'ont-ils, jusqu'à la fin de l'époque romantique, laissé aux *Bois* qu'une place très faible dans leurs œuvres d'orchestre, tandis que les *Cordes* y régnaient en reines. Depuis la fin du XIX[e] siècle, la rapide amélioration des Bois a permis de leur confier un rôle d'une importance croissante. (Buffet-Crampon).

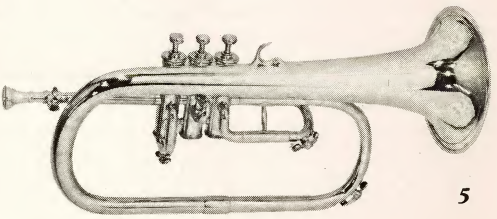
1



2

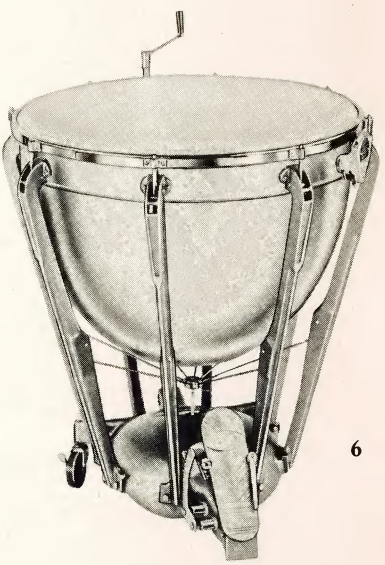


4



5

3



6

94. Les instruments à vent d'aujourd'hui - *LES CUIVRES*

1. Trompette (v. ill. 8) — 2. Trombone (v. ill. 9) — 3. Cor (v. ill. 45, 47) — 4. Tuba — 5. Bugle *LES INSTRUMENTS A PERCUSSION* — 6. Timbale

Les *Cuivres*, eux, étaient déjà assez au point il y a plusieurs siècles. Leur sonorité et leurs possibilités, si elles ont progressé en précision, régularité et étendue, n'ont cependant guère changé. Les trompes et trompettes avaient dès le XVIII[e] siècle des sons aussi brillants que nos instruments. Par contre leurs mécanismes parfaits leur permettent aujourd'hui, grâce à la virtuosité, de jouer, eux aussi, un rôle important dans l'orchestre. (Selmer).

Principaux instruments de la *Batterie*, les timbales sont des hémisphères de cuivre tendues d'une peau. Le *timbalier* les frappe avec des *mailloches* ou des *baguettes*. La note est déterminée par la tension de la peau obtenue au moyen de clés à poignée ou, ici, par des pédales. (taille maxima : diamètre 76 cm, hauteur 85 cm). (Ludwig Drum, Chicago).

Le Grand Concert des Aveugles à la foire Saint-Ovide, sur la place Louis XV, actuellement place de la Concorde à Paris - Dess. de l'Hernault, XVIII[e] S. (Cl. B.N.). - Musiciens à chapeaux grotesques, jouant sous la direction d'un personnage déguisé en paon, pour amuser les visiteurs de la foire venus se rafraîchir.

Page 1 de couverture : Le roi Louis XIV et la reine Marie-Thérèse ouvrent le *Bal à la Française donné en réjouissance de l'heureux retour de Leurs Majestés, 1681* - Grav. tirée d'un almanach de 1682. Le roi revenait de Strasbourg, rattachée à la France, avec l'Alsace, par le traité de Nimègue en 1678.

IMPRIMÉ EN FRANCE IPOB PARIS